

Alina Pamfil
SPAȚIALITATE ȘI
TEMPORALITATE

Eseuri despre romanul românesc interbelic



SPĂȚIALITATE ȘI TEMPORALITATE

Coperta: Mircea Baci
Desenul: Salvator Dali

ISBN: 973-95712-4-7

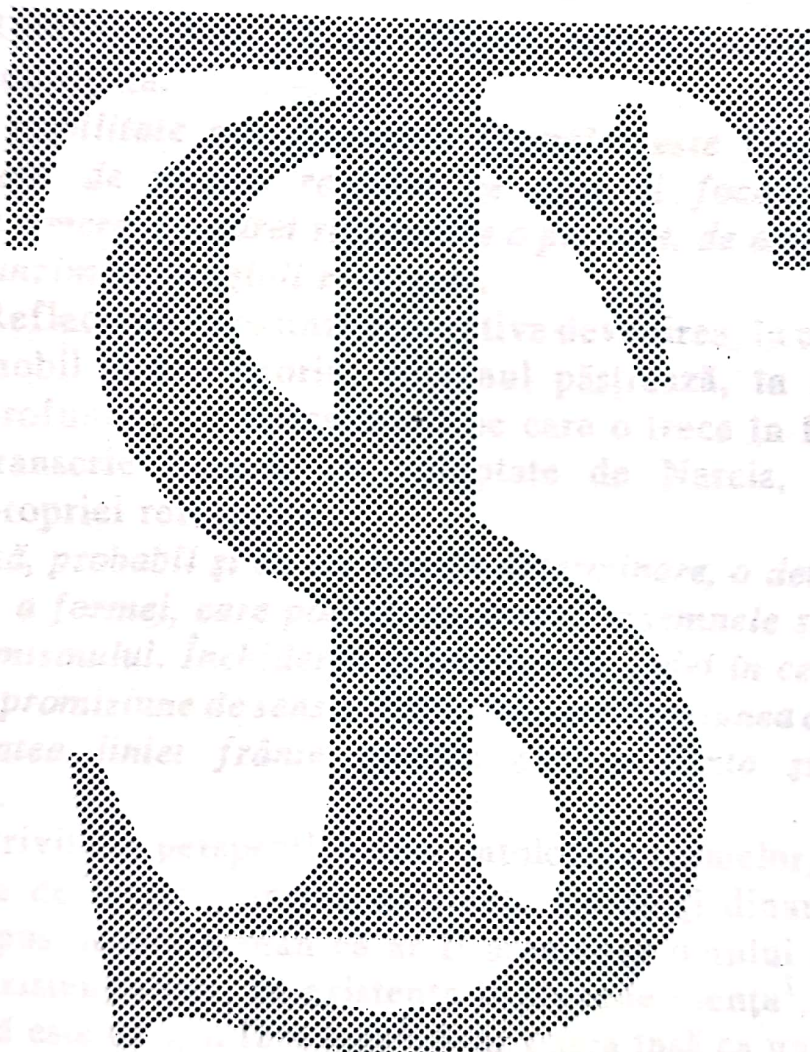
Toate drepturile aparțin editurii DACO PRESS



Alina Pamfil

SPAȚIALITATE ȘI TEMPORALITATE

Eseuri despre romanul românesc interbelic



Editura DACOPRESS
Cluj-Napoca

Ipoteze

Există, probabil, în orizontul vast al fenomenului literar, teritorii calme, în care formele tind spre stabilitate și atemporalizare, cum există și zone care refuză permanentizarea și impun o existență combustivă.

Romanul pare să se situeze într-o asemenea zonă neliniștită.

Relativa stabilitate sau dinamica formelor este fără îndoială determinată de natura realului pe care îl focalizează, de substanța concretă a cărei refigurare o permite, de amplitudinea sau profunzimea imaginii re-create.

Reflectând în oglinzi generative devenirea, în ceea ce are mobil și tranzitoriu, romanul păstrează, în natura sa profundă, dinamica lumii pe care o trece în formă sau transcrie uneori, cu voluptate de Narcis, dinamica propriei refigurări.

Dar există, probabil și un alt gen de determinare, o determinare intrinsecă, a formei, care poartă, ea-însăși, însemnele stabilității sau dinamismului. Închiderea și împlinirea liniei în cerc, mereu amânata promisiune de sens a liniei sinuoase, tensiunea curbei sau agresivitatea liniei frânte vorbesc despre ființa și spiritul formelor.

Privit din perspectiva unei ontologii a formelor, romanul se definește printr-o existență fluidă și dinamică. S-a spus despre roman că ar fi asemenea omului filosofiei existențialiste, că existența îi precede esența¹, s-a spus că este un gen fără lege². S-ar putea însă ca un constant refuz al rigorii, devenit el însuși lege, să-i anticipeze, determine și justifice existența. Cinetismul sub semnul căruia se află corespunde unei esențe fluide, ce rezistă

IPOTEZE

tentației cristalizării. Esența aceasta "proteică" nu pare să țină de natura generală a eposului (care a acceptat în basm sau epopee rigoarea formală), ci de natura unui anumit gen de epos, în care dinamica și imprevizibilul aparțin atât "istoriei" cât și discursului ce îi dă nume. Romanul trăiește o viață în exces și pare contaminat de metamorfozele sau avatarurile eroilor săi. De altfel critica vorbește adeseori despre roman ca despre un erou. "Nedefinitul" gen "fără lege" apare de "rea credință" și "viclean"³, "revoluționar și burghez", "democratic prin opțiuni și animat de un spirit totalitar", "liber până la arbitru și la ultima treaptă a anarhiei"⁴. Libertatea romanului se manifestă printr-o extraordinară putere de acomodare la problemele realului dar și printr-o mare receptivitate la perspectivele pe care gândirea le deschide asupra realului (abordări psihanaliste, sociologice, modele cosmologice⁵ etc.) și care acționează ca factori modelatori ai viziunii și tehnicii. Deschiderea spre problematica lumii concrete și puterea de absorbție a unor modalități variate de comprehensiune a realului determină și sunt determinate de mobilitatea organizării interne. Spre deosebire de alte forme ale epicului, definite printr-o respectuoasă adecvare a *povestirii* (*récit*) la desfășurarea *istoriei* (*histoire*), romanul se remarcă printr-o evidentă și nedisimulată libertate a discursului narativ față de ordinea substanței epice pe care o absoarbe, modulează, dislocă sau distorsionează. Cinetismul intern al acestui "gen" este generat, pe de o parte, de infinitele variații imaginare pe care le permite transformarea istoriei în discurs și, pe de altă parte, de capacitatea discursului de a-și modifica registrul, perspectiva, ritmul. Reflectând sobru sau ironic, direct sau mediat, obiectiv sau subiectiv, aspecte sociale, psihologice, aventuri intelectuale sau experiențe metafizice, reflectând sau reflectându-se, romanul dezvăluie, sub chipurile posibilului, realul în esențialitatea lui. Creația romanească s-ar defini deci printr-o modificare

IPOTEZE

continuă a indicelui de refracție a coordonatelor universului prim (real sau textual) în istorie și a istoriei în discurs, într-un perpetuu joc de adecvări și inadecvări, de complicități și trădări succesive prin care, în mod paradoxal, se apropie îndepărtându-se de lumea re-creată. Apropierea este de fapt o apropiere petrecută în ordinea esenței, iar îndepărtarea este o complicată metamorfoză a vizibilului care își păstrează coordonatele, modificându-și doar culoarea și reliefurile. Ineditul și paradoxalul puterii de sugestie a romanului se manifestă în pactul de lectură. Romanul induce cititorului iluzia realului tocmai prin elementele care slujesc ficțiunea și care se constituie ca îndepărtare de real chiar dacă mimează fidelitatea. Chipuri, locuri, conflicte sunt absențe puse în scenă și investite, printr-un uriaș transfer, cu viață, pentru a fi percepute ca prezențe. În schimb, dinamica devenirii, legile și pragurile ei, aspecte prin care realul trece în paginile romanului fiind doar pus în ordine și în cuvinte, vor fi percepute ca imaginare. O inocentă și ingenioasă impostură ascunde efectele de sens în spatele efectelor de real, prezentând unei prime lecturi absențele ca prezențe, dar comunică, în același timp, insidios și persuasiv, adevăruri, prin jocul iluziilor. Funcția ficțiunii, afirmă Paul Ricœur, este în mod indivizibil relevantă și transformantă ("...rélevante, en ce sens qu'elle porte au jour des traits dissimulés, mais déjà dessinés au cœur de notre expérience praxique; transformante, en ce sens qu'une vie ainsi examinée est une vie changée, une vie autre"). Așezată într-o zonă în care "a descoperi și a inventa sunt indiscernabile"⁶, ficțiunea romanească are însă și o funcție pe care am numi-o configurantă și care mediază transfigurarea universului prim într-o lume a textului. Ori tocmai prin manifestarea, mereu altfel, a acestei funcții se realizează cinetismul intern al romanului, gen ce poartă "osânda libertății".

IPOTEZE

NOTE

1. Michel Raimond, *Le roman*, Ed. Armand Colin, Paris, 1989, p.20
2. Id., *ibid.*, p.19
3. Id., *ibid.*, p.5-6.
4. Marthe Robert, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, Ed. Univers, București, 1983, p.48.
5. Ioana Em. Petrescu, *Tehnica romanească între mecanica newtoniană și relativitatea generalizată*, în *Configurații*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, p.220
6. Paul Ricoeur, *Temps et récit, III, Le temps raconté*, Paris, Ed. du Seuil, 1985, p.229.

I

REPERE TEORETICE

Cartea cuprinde șapte posibile lecturi ale operelor unor romancieri din perioada interbelică, timp în care romanul românesc a trăit intens și creator "osânda libertății". Prozatorii asupra cărora ne-am oprit sunt Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mateiu I. Caragiale, Camil Petrescu, Anton Holban, M. Blecher și Mircea Eliade, iar perspectiva de lectură este cea deschisă de categoriile spațiului și timpului. Criteriul de ordonare a romancierilor slujește intenția de a discerne dinamica paradigmelor spațio-temporalității. Șirul prozatorilor, selectiv de altfel, urmărește să releve o ordine în mișcare (ordine ce presupune simultan sedimentare și metamorfoză), dar și o orientare a mișcării, deci implicit un sens al devenirii. Dispunerea însă nu poate evita nici quantumul de relativitate al oricărui șir ce încearcă să dea seamă de complexitatea unui ansamblu, nici doza de parțialitate a oricărui demers care, după ce a găsit răspunsul, reface căile întrebării.

Coordonatele majore ale demersului critic au fost fixate în funcție de reperele oferite de poetica romanului. Lectura poetică, încercare de descifrare a resorturilor interne, a configurației imanente a textului, devine în cazul romanului (fecundă inadecvare la legile epicului) o tentativă de a defini structura internă a unor texte ce contrariază, prin chiar statutul lor, legile unei configurații stabile. Proteismul romanului apare din perspectiva poeticii ca și proteism configurațional; din această cauză problema stabilirii unei grile de lectură rezidă în dificultatea de a proiecta și orienta un demers care să se poată acomoda multiformului și ambiguității condiției epicului, dar

care să fie protejat, pe cât posibil, de fluctuant și imprecis.

Dimensionarea și determinarea teoretică a demersului critic s-a realizat prin delimitări categoriale și noționale și nu prin definiri, întrucât am considerat că a defini într-un domeniu atât de complex și variat ar fi adus cu sine asumarea riscurilor pe care aspirația nejustificată la rigoare le implică, iar evitarea oricăror ordonări ar fi trădat premisele unei lecturi ce urmărește să surprindă, dincolo de diversitate și individual, unitatea și genul proxim.

Interpretările sunt întreprinse din punctul de vedere al categoriilor spațiului și timpului, perspectivă a cărei deschidere dă atât posibilitatea de a stabili coordonatele axiale ale discursului și ale lumii re-create prin discurs, cât și posibilitatea de a da nume substanțialității orizontului epic.

Romanul, discurs ce transfigurează imaginea unui univers prim, real sau textual, se definește, în perspectiva critică pe care o propunem, printr-o configurație spațio-temporală proprie textului însuși dar și printr-o spațio-temporalitate generată de text și constituind univers. Interpretările vor urmări deci manifestarea celor două categorii la nivele distincte și se vor desfășura în doi timpi: i. circumscrierea spațio-temporalității discursului romanesc; ii. comentariul spațio-temporalității lumii create prin discurs. Am înlocuit termenii generici de spațiu și timp prin spațialitate și temporalitate întrucât am considerat că, în cadrul romanului, ipostazierile spațiului și timpului nu au valorile unor coordonate axiale, ci tind să determine substanțialitatea unui orizont. Mai mult decât atât, orice text romanesc, așezat fiind sub semnul particularului, nu se poate defini prin categoriile generale de timp și de spațiu, ci prin termeni care poartă însemnele concretului și individualului¹.

Opțiunea pentru termenul de *discurs* și nu pentru cel de *povestire* (*récit*), consacrat de Gérard Genette, este motivată de intenția de a descifra și temporalitatea instanței narative care, prin actul enunțării, conferă, așa cum Genette însuși afirmă, caracter discursiv povestirii. De altfel, frontierele dintre "povestire", "discurs" și "text narativ" sunt extrem de imprecise.

Conștienți că a căuta cu orice preț exactități într-un teritoriu atât de neașezat ca cel al poeziei romanului, (unde și termenului de "poetică" îi sunt atribuite valori semantice diferite) este o imposibilitate, ne limităm la a circumscrie - atât cât se poate - conceptele, sperând că ele își vor lămuri sensul pe parcursul lecturii.

În interpretarea pe care o propunem, discursul românesc se caracterizează prin temporalitate și spațialitate, valori solidare și armonice la acest nivel. Privit din perspectiva spațio-temporalității, discursul pare să se specifice în câmp. Preluăm coordonatele conceptului de la Georges Matoré, deși, în cultura română, o convingătoare teorie a câmpului este realizată în *Tratatul de ontologie* al lui Constantin Noica, teorie pe care însă n-am cutezat să o vulgarizăm printr-o aplicare, probabil carentă, în interpretarea romanului. În studiul *L'espace humain*, autorul francez distinge două constante ale câmpului: polaritatea și orientarea², pe care le putem recunoaște și în configurația discursului. Enunțul și enunțarea, istoria și povestirea, autorul implicat și lectorul implicat sunt poli care determină structura textuală, orientată de o instanță narativă înspre constituirea și relevarea unor sensuri.

Discursul românesc, enunțare succesivă a unor evenimente, a căror re-prezentare presupune ea însăși o succesivitate, nu poate fi receptat decât în timp și este, prin urmare, încadrat în teritoriul creațiilor artistice temporale. Acesta este și motivul pentru care marea majoritate a lucrărilor dedicate problematicii care ne interesează sunt preocupate de descifrarea dimensiunilor temporale. Despre o spațialitate a discursului nu există, în studiile critice, decât vagi sugestii aparținând lui Jean-Yves Tadié, Josef Frank și Jean Weisgerber, asupra cărora vom reveni.

Numeroase studii de lingvistică, naratologie, hermeneutică și retorică, ce discută la nivele diferite, valori diferite ale timpului, fac dovada amplitudinii câmpului de semnificație generat de această coordonată. Fără a relua aici întreaga istorie a conceptelor critice subordonate categoriei timpului, reținem doar câteva direcții esențiale, care determină în mod direct

apertura perspectivei lecturii.

O primă direcție are un punct de plecare lingvistic și este reprezentată de lucrări semnate de Käte Hamburger³ și Harald Weinrich⁴ și centrate de problematica timpurilor verbale în regimul ficțiunii. Deși configurația temporală a discursului românesc se articulează pe o sintaxă a timpurilor verbale, nu am preluat nici o teză a acestor teorii, întrucât interpretarea noastră se situează în afara orizontului lingvisticii textuale și caută efecte de sens generate de raportul dintre două nivele temporale distincte (cel al discursului și cel al lumii pe care o re-creează).

O altă direcție este reprezentată de cercetările lui Günter Müller, care introduc o distincție netă între un timp al povestirii (*Erzählzeit*) și un timp povestit (*erzählte Zeit*)⁵. Distincția se regăsește nuanțată și resemnificativă la Gérard Genette. Viziunea sa se definește însă și prin raportare la ceea ce se numește în mod curent semiotică narativă (reprezentată de V. Propp, C. Bremond, A.J. Greimas etc.) și are ca obiect narativitatea istoriei. Pentru autorul studiului *Figures III*, centrul de interes îl reprezintă povestirea (*récit*), "formă de discurs", rostit de vocea unei instanțe narrative. Povestirea se poate defini prin raportare la "istorie" (*histoire*) - obiect al povestirii - și prin raportare la "narațiune" (*narration*) - act al narării. Văzută ca termen median, povestirea are un dublu caracter: narativ și discursiv ("Comme narratif il [le récit] vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte; comme discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère"⁶). Al treilea nivel este, așa cum afirmă Mieke Bal, eterogen, întrucât narațiunea este o "activitate producătoare de nivele", în timp ce primele două sunt "produse" (*istoria* este produs al invenției, iar *povestirea*, produs al dispunerii și narării⁷). Dincolo de această inconsecvență în stabilirea coordonatelor discursului narativ (inadvertență cu efecte și asupra concepției despre timp), teoria genettiană este extrem de riguroasă și funcțională. Criticul elaborează o tipologie a figurilor "povestirii", definită din punctul de vedere al categoriilor timpului, modului și vocii⁸. În ceea ce privește problematica timpului, Genette distinge un timp al povestirii și un timp al narațiunii, acesta din urmă fiind direct legat de

problematica vocii, de situarea instanței narative față de istorie, deoarece actul narării nu poate fi gândit în afara unei temporalități proprii. Timpul povestirii este văzut ca un *pseudo-timp*: "le temps du récit est un «pseudo-temps» en ce sens qu'il consiste empiriquement, pour le lecteur, en un espace de texte que seule la lecture peut convertir en durée"⁹. Determinările esențiale care permit studiul raportului dintre timpul povestirii și cel al istoriei sunt: *ordinea*, *durata* și *frecvența*. Prin intermediul lor este întreprinsă o nuanțată analiză a discordanțelor între temporalitatea diegezei și cea a povestirii. Desincronizările petrecute la nivelul *ordinii* au ca termen supraordonat *anacronia*. Este astfel statuată o riguroasă tipologie a discordanțelor, sistem ce-și va dovedi pertiniența în analiza unui text-martor (*În căutarea timpului pierdut*).

Teoria lui Genette este continuată și redimensionată de Paul Ricœur. Prin perspectiva critică definită în *Temps et récit*, autorul prelungește însă și direcția deschisă de Günter Müller spre interpretarea experienței fictive a timpului, în pragul căreia naratologul s-a oprit: "Au-delà de la discussion de l'interprétation de la recherche proposée par Genette, la question est de savoir si, pour préserver la signification de l'œuvre, il ne faut pas subordonner la technique narrative à la visée qui porte le texte au-delà de lui même, vers une expérience, faine sans doute, mais néanmoins irréductible à un simple jeu avec le temps. Poser cette question c'est demander s'il ne faut pas faire droit à cette dimension que Günter Müller, se rappelant Goethe, appelait Zeiterlebnis et que la narratologie, par décret et ascèse de méthode, met hors jeu"¹⁰. Studiul lui Paul Ricœur dă un convingător răspuns afirmativ acestei întrebări și se întâlnește, într-o oarecare măsură, în ceea ce privește analiza timpului refigurat, cu viziunea ce a prezidat studiile asupra timpului uman semnate de Georges Poulet. Deși conștienți de caracterul reductiv și simplificator al unei astfel de prezentări, nu reținem din impresionantul demers hermeneutic al lui Paul Ricœur decât elementele care se integrează unei poetici a ficțiunii epice (*récit de fiction*). Autorul demonstrează că "povestirea" cunoaște trei moduri

mimetice, manifestate prin raporturi cu timpul acțiunii și trăirii, cu muthos-ul (tradus prin "mise en intrigue") și cu timpul lecturii. Există astfel definit un timp "prefigurată", așezat sub semnul unui *mimesis I*, și care presupune o pre-comprehen-siune a ceea ce este acțiunea în general, pre-comprehen-siune comună prozatorului și cititorului: "...imiter ou représenter l'action c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain: de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité [...] Sous le régime de l'œuvre littéraire cette pré-compréhension du monde de l'action recule au rang de «répertoire» pour parler comme Wolfgang Iser..."¹¹. Există apoi un timp configurat, situat la nivelul unui *mimesis II*. Actul configurant transformă succesiunea evenimentelor într-o "totalitate semnificativă" și impune seriei indefinite de incidente "sensul punctului final"¹². Acest al doilea nivel temporal corespunde, în registrul naratologiei, "timpului povestirii", definit de Gérard Genette în *Figures III*. De altfel principiul concordanței/dis-cordanței, prin care Ricœur definește actul configurării, aco-peră integral conceptul genettian de "anacronie". De ultimul "stadiu", denumit *mimesis III*, se leagă noțiunea de "timp re-fi-gurat", generat de forța povestirii de a proiecta și transforma experiența cotidiană a timpului. Discutată din punctul de vedere al unei "teorii a efectelor", *mimesis III* marchează întâlnirea lumii textului cu lumea cititorului ("L'intersection donc du monde configuré par le poème et du monde dans lequel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique"¹³). Reținem ca esențială ideea constituirii, prin configurație, a unei lumi a textului. Ricœur sustrage astfel opera literară închiderii pe care i-o impune analiza exclusivă a structurii imanente și deschide perspectiva poetică spre teoria lecturii: "... pris à part la lecture, le monde du texte reste une transcendance dans l'immanence. Son statut ontologique reste en suspens: en excès par rapport à la structure, en attente de lecture"¹⁴. Prin refigurarea temporalității, creația depășește impasul discursului direct al fenomenologiei (ce a naufragiat în aporiile timpului) și numește durata umană, prin medierea discursului indirect al narațiunii¹⁵. Parcursul critic al lui Paul

Ricœur este de natură hermeneutică și ambiționează să reconstituie integral ansamblul prin care o operă, desprinsă de fundalul opac al existenței, al acțiunii și suferinței, configurează și "se transcende" astfel în direcția unei lumi care prinde contur prin actul de lectură. Analiza nivelelor și tehnicilor narrative este deci înțeleasă ca un moment necesar și premergător interpretării timpului lumii textului.

În lectura pe care o propunem, punctul de vedere asupra temporalității textului este ancorat în modelul prezentat de Genette în *Figures III*, model a cărui acuratețe nu este afectată de absența redimensionării temporalității discursului românesc prin valorile lumii textului. Acesta este și motivul pentru care am preluat, din seria formelor discordanței timpului istoriei cu timpul povestirii, *analepsa* și *prolepsa*, subcategorii pe care le-am considerat operante în comentarea tuturor creațiilor românești interbelice. Alături de aceste forme ale anacroniei am așezat, din aceleași rațiuni, și una din ipostazierile anizocroniei: *elipsa* (hiatul temporal în terminologia lui Georges Poulet, termen corelat însă trăirii timpului uman). Lectura noastră nu circumscrie deloc fenomenul frecvenței (relevant numai în interpretarea creațiilor lui Anton Holban sau M. Blecher) și așa cum s-a putut remarca, doar unele forme ale manifestării ordinii și duratei, și anume acelea care pot fi recunoscute în operele celor șapte romancieri. Din studiul lui Paul Ricœur am reținut ideea necesității prelungirii comentariului temporalității discursului prin interpretarea timpului lumii create prin discurs, sugestia unei consonanțe între temporalitatea celor două nivele (descifrabilă din lectura pe care o face romanelor *Mrs. Dalloway*, *Muntele vrăjit* și *În căutarea timpului pierdut*), cât și ideea posibilității existenței unor planuri temporale distincte, manifestate la nivelul configurației discursului.

Discutarea configurației temporale a discursului s-a realizat prin orientarea lecturii spre: i. determinarea planurilor temporale și raporturilor dintre ele (convergență/divergență, succesiune/simultaneitate, sincronizare/desincronizare, osmoză, paralelism, suprapunere, contrapunctare); ii. fixarea momentelor

temporale ale aceluiași plan (dilatate sau comprimate) și a raporturilor dintre ele (continuitate/discontinuitate realizată prin analepsă, prolepsă sau hiat temporal); iii. decodarea ritmului temporal și orientării temporale (spre trecutul, viitorul, sau prezentul evenimentelor). Dată fiind complexitatea fenomenului romanesc supus interpretării, lectura a stabilit la nivelul discursului, ca de altfel și în ordinea lumii create, doar constantele configurației temporale, evitând inventarierea tuturor modalităților de structurare; manieră care, prin proiectarea în negativ a textului, ar fi permis stabilirea unor concluzii utile deschiderii unei perspective comparative.

Relativitatea și parțialitatea privirii critice este cauzată de dificultăți de natură diferită, pe care n-am reușit să le evităm. Temporalitatea discursului devine, prin comentariul critic, o temporalitate intermediară, o realitate-interval, situată între un timp al istoriei, pe care îl configurează, și un sentiment al timpului, pe care îl re-creează. Discutarea acestui nivel temporal nu se poate face decât prin raportarea la desfășurarea cronologică, la un timp presupus, inexistent în discurs, la acel timp al istoriei pe care textul îl desface și recompune. Dar discursul este și modul de a ființa al temporalității lumii re-create, este structura prin care această lume există, care îi conferă substanță, coerență, și îi dă nume. Acesta este și motivul pentru care unele din categoriile care orientează interpretarea temporalității discursului sunt impure. Amplitudinea și substanțialitatea perioadei sau orientarea temporală, pentru a da doar câteva exemple, nu sunt numai determinante ale textului, ci și ale lumii lui. Ambivalența aceasta devine ireducibilă în cazul romanului la persoana întâi, când temporalitatea discursului mulează fidel temporalitatea lumii create. Pentru a nu desprinde forțat o temporalitate generativă de cea pe care o generează, pentru a nu instaura distanțe sau rupturi acolo unde sunt identități sau suturi, ne-am asumat riscurile aproximării celor două nivele ale timpului romanesc. Dificultățile sunt amplificate de imprecizia limbajului aplicat fenomenelor temporale ("Même dans les langues extrêmement développées, on rencontre cette manière «métaphorique» de rendre l'activité

de l'esprit par des déterminations spatiales¹⁶), precum și de statutul impur al reprezentării acestor fenomene: "La coulée, la marche du temps, nous ne la vivons que par prélèvements. Chaque fragment nous apparaît certes comme orienté, comme ayant une durée, et comme devant s'orienter par rapport aux autres fragments, mais il nous apparaît toujours comme un fragment, se présentant sur fond d'oubli ou d'inattention. En fait, pour pouvoir étudier le temps dans sa continuité, donc pouvoir mettre en évidence des lacunes, il est nécessaire de l'appliquer sur un espace, de le considérer comme un parcours, un trajet"¹⁷.

Dincolo de această inherentă și de altfel parțială conversie perceptivă a timpului în registru spațial, considerăm că discursul se definește printr-o spațialitate proprie, solidară și armonică însă cu dimensiunea temporală. Studiile critice consultate au oferit puține indicii care să orienteze aborbarea configurației textului din perspectiva spațialității. În *Le récit poétique*, Jean-Yves Tadié începe capitolul *Espace*, dedicat de altfel interpretării descrierii în roman, printr-un răspuns dat la întrebarea "ce este spațiul literar?": "Au sens le plus concret, il n'est guère que, sur la page, l'organisation des blancs et des noirs. Les <livres des morts> égyptiens, les écritures à idéogrammes, les calligrammes, les poèmes rompent chacun la monotonie de la typographie, que le récit, au contraire (les recherches de Butor mises à part), accepte. Au sens le plus abstrait il est le lieu où se distribuent simultanément les signes, où se lient les relations achroniques: la pensée a besoin des métaphores spatiales [...] et tout texte est espace. Une troisième acception fait de l'espace le lieu des images, perceptif, puis représentatif"¹⁸. Fără a fi numit și circumscris, nivelul "abstract" al spațialității romanului, loc unde se distribuie și se corelează relațiile "acronice", este nivelul discursului. De altfel "actul de configurare" despre care vorbește Paul Ricœur nu poate fi un act de pură structurare temporală. Privit din punctul de vedere al configurației spațiale, discursul apare ca un teritoriu al relațiilor dinamice, al interacțiunilor multiple. Secțiunile, unitățile care îl compun se organizează prin linii de forță și

nuclee de semnificație și întrețin raporturi de incluziune, disjunție, intersecție, simetrie. Alături de aceste coordonate interne¹⁹, spațialitatea discursului poate fi interpretată și din perspectiva "coordonatelor externe"²⁰: părți, capitole, margini ale textului. Fenomenele spațialității nu pot fi la acest nivel detașate de cele ale temporalității, solidaritatea fiind efectul consubstanțialității lor. Astfel, unei structuri temporale cursive îi va corespunde o spațialitate articulată și conturată ferm, tot așa cum discontinuitatea temporală va fi complementară cu un spațiu fragmentar etc.

Într-un studiu deschis printr-o perspectivă diacronică, Joseph Frank vorbește despre fenomenele spațializării romanului modern ("Les écrivains cherchent à faire percevoir leur œuvre non pas comme une succession dans le temps, mais comme une unité dans l'espace"²¹). Fenomenul se încadrează în orizontul spațializării gândirii contemporane²², unde formele spațiului devin prioritare față de cele ale timpului. Joseph Frank afirmă că în roman spațializarea se manifestă prin oprirea progresiunii liniare a povestirii, cel puțin atâta timp cât durează scena, prin concentrarea atenției pe jocul raporturilor în cadrul unui spațiu temporal fix²³; fragmentarea structurii narative²⁴ și perceperea simultană a două momente diferite²⁵ sunt alte două forme de manifestare ale aceluiași fenomen.

Dialectica spațiu/timp nu definește numai evoluția discursului epic, ci și reprezentarea lumii prin discurs. Astfel, în transcrierea unei imagini prin tușe succesive, distanțate în timp, sau în situarea unui peisaj sub semnul unei lumini fluctuante, însemnele spațiului se temporalizează. Fenomenul contrar este și el posibil și a fost definit de Rosario Assunto în *Peisajul și estetica*. Este remarcată aici existența unor imagini-semne ale "simultaneității spațiale a succesiunii timpurilor"; în aceste cazuri durata "se răstoarnă în extensiune", temporalitatea istorică dobândind astfel valoare metaspțială²⁶.

Procesul transcrierii timpului în termenii vizibilului stă la baza cronotopului bahtian: "În cronotopul literar artistic are loc contopirea indiciilor spațiale și temporale într-un ansamblu inteligibil și concret. Timpul, aici, se condensează, se com-

primă, devine vizibil din punct de vedere artistic; spațiul însă se intensifică, pătrunde în mișcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Indiciile timpului se relevă în spațiu, iar spațiul este înțeles și măsurat prin timp. Intersectarea seriilor și contopirea indiciilor constituie caracteristica cronotopului artistic²⁷. Situat la nivelul lumii reprezentate, fenomenul definit de Bahtin depășește statutul unei simple imagini spațiale irizate temporal; el devine semn al "genului" și al "variantelor" sale și permite deschiderea unei perspective diacronice. În lectura noastră nu am preluat categoria poetică definită în *Probleme de literatură și estetică*, din următoarele motive: i. problematica spațiului și timpului nu se poate reduce la fenomenul cronotopic; ii. deși are anvergura unui nucleu de coerență al textului epic, întrucât forța lui se prelungește dincolo de dimensiunile lumii re-create, la nivelul discursului ("Astfel cronotopul ca materializare principală a timpului în spațiu constituie centrul concretizării plastice al întregului roman. Toate elementele abstracte ale romanului - generalizări filosofice și sociale, idei, analize ale cauzelor și efectelor etc. - gravitează în jurul cronotopului și prin intermediul lui capătă trup și sânge, sunt implicate în expresivitatea artistică²⁸), cronotopul are în primul rând valoarea unui semn generic, capabil să încadreze textul din care a fost desprins într-o serie; cronotopul bahtian este în primul rând gen proxim și nu diferență specifică, ori diversivitatea fenomenului literar care ne interesează nu permite stabilirea unor linii de forță la acest nivel. Suntem convinși însă că o lectură a unei singure direcții a prozei se poate deschide prin abordarea textelor din punctul de vedere al acestui concept.

În descifrarea spațio-temporalității discursului romanesc, un rol important îl are comentariul nucleelor meta-textuale. Ele focalizează adeseori tiparul configurativ al discursului sau conțin însemnele dimensiunilor dominante.

Ca și categorie supraordonată spațialității și temporalității textului (ca de altfel și lumii re-create) am instituit perspectiva. Paul Ricœur îi definește statutul dublu, spațial și temporal: "Le plan *spatial* et le plan *temporel* de l'expression du point de vue nous intéresse au premier chef. C'est d'abord la

perspective spatiale prise littéralement, qui sert de métaphore pour toutes autres expressions du point de vue. La conduite du récit ne va pas sans une combinaison de perspectives purement perceptives, indiquant position, angle d'ouverture, profondeur de champs (comme c'est le cas pour le film). Il en va de même de la position temporelle, tant du narrateur par rapport à ses personnages que des uns par rapport aux autres²⁹. Prezență cu statut naratorial, dar și instanță ce stabilește raporturi în cadrul unui univers românesc (și nu numai între personaje !), perspectiva apare în grila noastră de lectură definitorie și privirii auctoriale. Instituirea unei perspective ca termen regent al comentariului nostru (pentru că supraordonată unghiului de vedere naratorial și perspectivelor din interiorul lumii textului) s-a făcut, sperăm, fără a părăsi domeniul poeziei. Noțiunile de "scrib implicat", "alter-ego auctorial" sau "autor implicat"³⁰, definite și investite cu funcționalitate de Wayne C. Booth sau P. Ricœur, aparțin retoricii romanului și sunt integrate problematicii comunicării. În lectura noastră prezența autorului nu o vom căuta în formele de persuasiune ale textului, ci în configurația lui internă. Interesați nu de viziunea care se comunică (deconspirându-se) și care provoacă reacția cititorului, ci de ceea care generează comunicarea și este dincolo de orice întrebare și răspuns, numim perspectivă auctorială deschiderea prin care se fixează limitele putinței și neputinței privirii naratoriale. Perspectiva auctorială este unică în toate operele unui prozator. Ea poate fi modulată diferit de vocile și privirile naratorilor, care nu se pot însă desfășura decât în cadrul unui strict determinism, pe care privirea dominatoare a autorului îl imprimă. În interstițiul dintre eul auctorial și naratori se formează un model interior al întregului univers românesc; față de acest model interior fiecare text se poate constitui prin inadecvare, dar niciodată prin negare. Ochiul naratorului nu se poate situa decât în prelungirea privirii auctoriale și în funcție de ea. El nu poate vedea decât ceea ce i se permite să vadă, nu poate configura decât ceea ce i se permite să configureze și nu poate refigura decât în funcție de modelul care i-a fost imprimat. Spre descifrarea acestui model,

care determină lumile create în toate romanele unui prozator, se îndreaptă lectura pe care o propunem. Căile ce conduc spre acest tipar configurativ individual sunt: ancorarea demersului critic în mărturisirile autorului (jurnale, caiete, interviuri); descifrarea secțiunilor cu valoare metatextuală și poietică; compararea configurației spațio-temporale a discursului cu cea a lumii create prin discurs; compararea configurațiilor interne ale romanelor aparținând aceluiași creator. Modelul interior nu este numai semnul perspectivei prin care cel ce scrie rămâne el însuși, semnul unui adevăr interior ce dezvăluie o parte a "chipului" după care s-a născut ființa operei și care o singularizează; el poartă, așa cum se va vedea, și codul vârstei creației epice respective. Nu afirmăm că modelul interior pe care îl desprindem este unica structură generativă a operei; sperăm însă că cel pe care lectura îl evidențiază (numit în titlul capitolelor) este cel prin care se configurează spațio-temporalitatea universului romanesc respectiv.

Spațio-temporalitatea discursului este creată și, deci, trebuie interpretată pornindu-se de la perspectiva naratorială, ale cărei coordonate (situare, unghi de deschidere și profunzime) sunt determinate și de modelul interior.

Perspectiva naratorială³¹ permite stabilirea raportului dintre narator și lumea pe care o creează prin discursul epic. Exterioară sau interioară, obiectivă sau subiectivă, directă sau mediată, fixă sau fluctuantă, unică sau plurală, centrală, laterală, tangențială, perspectiva naratorului/naratorilor imprimă discursului și lumii textului întreaga configurație.

Studiile ce abordează problematica temporalității refigurate se structurează fie în jurul unor categorii temporale (Guy Vaes, *La Flèche de Zénon*, Roland Bourneuf și Réal Quellet, *Temps*, în *L'Univers du roman*), fie în jurul creației unui autor (Georges Poulet, *Études sur le temps humain*), fie în jurul unei singure opere (Paul Ricœur, *L'expérience temporelle fictive*, în *Temps et récit*, vol.II). Eseul asupra timpului romanesc semnat de Guy Vaes este întreprins din unghiul de vedere al unor categorii temporale sub semnul cărora sunt reuniți autori aparținând unor epoci și zone geografice diferite. Metoda de

lectură nu este deconspirată (ca de altfel în nici una din lucrările dedicate timpului uman). Cu toate acestea se pot întrevădea contururile timpului "preconceput" ("préconçu"), ale timpului acțiunii ("agissant"), ale celui ciclic sau istoric. Comentariul este adeseori deschis spre imaginea spațială, care devine, în unele cazuri, elementul-suport al considerațiilor asupra timpului. Procedeul este prezent și în *L'Univers du roman*; aici se conturează și ideea unei intercondiționări între temporalitatea discursului și cea a lumii re-create ("Le temps de la narration entretient avec celui de la fiction des rapports plus complexes..."³²); raportul acesta este vizibil și în lecturile lui Paul Ricœur. La toți autorii citați sentimentul timpului este desprins din trăirea personajelor centrale.

În *Études sur le temps humain* de Georges Poulet, o serie de creații ale literaturii franceze sunt discutate din perspectiva unică a timpului și integrate în orizontul epocii sau în cadrele unor familii spirituale, numite prin metafore ale trăirii duratei umane "point de départ", "instant de passage", "distance intérieure" sau "mesure de l'instant". Îndreptat înspre sondarea adâncurilor din contemplarea cărora se desprinde conturul unui "cogito" (ce sintetizează întreaga viziune asupra timpului în opera unui creator), demersul critic al lui Poulet pătrunde în intimitatea gândirii, prin identificare. Lecția sa (ca și cea a lui Bachelard) nu poate fi învățată. Întâlnirea cu anvergura și suplețea unui asemenea spirit este, pentru cel care o trăiește, moment de încântare și de cunoaștere a propriilor margini.

Dacă studiile la care ne-am referit urmăreau să circumscrie imaterialitatea sentimentului timpului, volumul III al studiului lui Ricœur discută statutul și forța timpului refigurat. Este urmărit modul în care istoria și ficțiunea reușesc să depășească aporiile fenomenologice ale temporalității: "À la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique, du côté de l'histoire, répond, du côté de la fiction, une solution opposée des mêmes apories de la phénoménologie du temps, à savoir *les variations imaginatives* que la fiction opère sur les thèmes majeurs de cette phénoménologie"³³. Dimensiunile și textura acestor "variații" - și acesta este

demersul prin care Ricoeur depășește perspectivele critice de până la el - sunt discutate prin raportare la fenomenologia timpului. Timpul refigurat apare astfel ca o soluție pe care ficțiunea o dă nedezlegărilor filosofiei: "La fiction ne se borne par à illustrer concrètement les thèmes de la phénoménologie, ni même à mettre à nu les idéal-types de résolution dissimulés sous la description aporétique. Elle montre aussi les limites de la phénoménologie, qui sont celles de son style eidétique"³⁴.

Din studiile dedicate timpului uman se desprinde ideea necesității desfășurării unei lecturi suplă, care să se acomodeze specificității universului re-creat. Afirmția lui Ricoeur este în acest sens semnificativă: "Chaque expérience temporelle fictive déploie son monde, et chacun de ces mondes est singulier, incomparable, unique. Non seulement les intrigues mais les modes d'expérience qu'elles déploient ne sont pas - comme les segments de l'unique temps successif, selon Kant - des limitations d'un unique monde imaginaire"³⁵. Sentimentul timpului individualizează universul fictiv, dar singularizarea nu se petrece dincolo de coordonatele temporale ale viziunii unui prozator, focalizate, așa cum lectura lui Georges Poulet o dovedește, în sfera ferm delimitată a unui "cogito". În teritoriul aceluiași univers romanesc sentimentul timpului, ca de altfel și cel al spațiului, indiferent de text, se încadrează unei viziuni unificatoare, pe care fiecare creație o poate trece în alt registru tonal, dar a cărei structură profundă nu o modifică niciodată.

Din lectura studiilor dedicate timpului s-a desprins ideea corespondențelor între sentimentul duratei și al spațiului, dar și sugestia referitoare la consonanța dintre temporalitatea discursului și cea a lumii re-create. Comentariul valorilor timpului uman s-a realizat prin nuanțarea constantelor care au permis circumscrierea configurației discursului. Timpul uman, sentiment, experiență și/sau conștiință a timpului, acoperă multiple registre ale existenței ființei umane. Timp al faptei, al sensibilității, al gândirii, percepției sau senzației, timp al vieții, al memoriei sau uitării, el apare ca realitate paralelă, integrată sau integrând temporalitatea existentului. Trăit ca și continuitate sau discontinuitate, ca durată substanțială sau

disoluție, ca și devenire ascensională, trecere, rămânere sau degradare, ca plin sau gol, timpul uman se desface într-o infinitate de nuanțe, de "variații". Imaginea lui se desprinde, direct sau mediat, din comentariul naratorial precum și din discursul atribuit eroilor. În cazul prozei la persoana întâi, timpul uman se conturează cu mare claritate, trăirea fiind focalizată de o singură subiectivitate. Discursul persoanei a treia oferă spectacolul amplu al unor durate distincte, încadrate însă în zona unui singur orizont temporal, întrucât o perspectivă ordonatoare își impune cu fermitate legea. Prezența modelului interior, "limitație ce nu limitează", se face și acum simțită.

Dacă termenul de spațialitate, la nivelul discursului, acoperă realitatea unei structuri interne, la cel de-al doilea nivel, el vizează conturul și reliefurile unei lumi. Marginilor și liniilor de forță ale câmpului discursului le corespunde acum deschiderea, lumina culorilor și profunzimea unui orizont. Spațialitatea romanului se constituie prin instaurarea forței privirii. Vocea naratorială este nu numai rostire ce transcrie în registru temporal cuvântul, fapta sau trăirea, ci și rostire ce re-figurează imagini. Statutul acesta impur al spațiului românesc, redare prin discurs a vizibilului³⁶, a fost definit de Jean Weisgerber ("L'espace romanesque est donc un espace verbal, créé de toutes pièces: caractère conforme à la fois à la nature des beaux-arts et [...] à la notion même d'espace. Mais, mimétique en même temps, parce que fait de mots usuels, il ressemble un peu à ces églises qu'on édifiait autrefois avec des colonnes antiques et d'autres matériaux de remploi"³⁷) și de Jean Yves Tadié ("Si la peinture est la trace de l'espace représentatif, la littérature introduit une distance supplémentaire, parce que les signes du langage représentent la représentation"³⁸). Imaginea spațiului în roman, mai vagă și mai fluidă decât cea plastică, întrucât reprezintă de gradul al doilea, prezintă avantajul și dezavantajul oricărei verbalizări. Pierde din prospețimea și spontaneitatea specifice percepției simultane, dar își lărgeste sfera de semnificație prin ambiguizarea pe care o dezvoltă transcrierea imaginii în cuvânt.

În ceea ce privește amplitudinea semantică a termenului

"spațiu", trebuie remarcat faptul că exegeții au oscilat între un unghi de vedere reductiv, identificând vizualul doar cu decorul și obiectualul, și o perspectivă amplă, prin care i se conferă sensul unui ansamblu de relații ("...un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part"³⁹). Studiile axate pe problema spațiului literar oferă modele de interpretare orientate diferit: spre relevarea semnificațiilor majore ale unei imagini izolate (Bachelard: "Il y aurait pour nous immodestie à assumer personnellement une puissance de lecture qui retrouverait et revivrait la puissance de création organisée et complète touchant l'ensemble d'un poème"⁴⁰); spre circumscrierea unui singur tip de imagine spațială, ale cărei semnificații se degajă însă prin situarea ei în contextul operei (Michel Butor, *Philosophie de l'ameublement*, în *Essais sur le roman*; Jean-Yves Tadié, *Espace*, în *Poétique du récit*, Jean-Pierre Richard, *Corps et décors balzaciens*, în *Études sur le romantisme*); spre descifrarea diferitelor ipostaze ale vizibilului în opere și la autori diferiți în vederea stabilirii unor categorii spațiale (Roland Bourneuf et Réal Quellet, *Espace*, în *L'univers du roman*); spre determinarea problematicii spațiului în romanele unei epoci, în vederea conturării unui model unic (Jean Weisgerber, *L'espace romanesque*).

O metodologie a analizei problemelor spațialității prezintă doar autorul studiului *L'espace romanesque*. Grila de lectură se sprijină pe o serie de concepte definite de Georges Matoré în *Espace humain*, grupate în perechi antinomice și încadrate unor subcategorii: mișcare, dimensiune, măsură, proporție, continuitate, grup și ansamblu, număr, lumină etc. Lectura se desfășoară prin comentarea și inventarierea tuturor categoriilor fixate în studiul introductiv. Comentariul are mereu în vedere raportarea imaginii spațiului atât la temporalitatea lumii re-create cât și la perspectiva narativă, fapte care nu au rămas străine de lectura noastră. Dintre categoriile devenite funcționale prin comentariul lui Weisgerber (unele întâlnite de altfel și la autorii lucrării *L'univers du roman*) am preluat

următoarele: dimensiunea, proporția, lumina. Am considerat că mișcarea și continuitatea sunt impropriu asimilate spațiului romanesc, iar ansamblul, grupul și numărul sunt puțin relevante pentru structura spațiului în proza românească interbelică.

Ca și în cazul analizei temporalității universului romanesc, ne-am oprit doar asupra constantelor viziunii unui prozator. Categoria supraordonată a fost și de această dată perspectiva. Prezență directă sau mediată, situată în afara sau în interiorul orizontului, orientată sau în derută, fixă sau mobilă, vizând aproapele sau departele, suprafața sau profunzimea, lumea și uneori propria sa prezență, privirea este cea care structurează întreg orizontul vizual. Lectura metaforelor spațiale și descifrarea raporturilor ființei cu lumea (văzută ca peisaj sau univers obiectual) au permis definirea unui sentiment al spațiului. Orizontul vizual a fost abordat din punctul de vedere al dimensiunii, conturului, culorii, luminii, volumului și al funcționalității imaginii re-create (valori simbolice, psihologice, sociale). Lectura a urmărit să fixeze structura și, acolo unde textul a permis, morfologia spațiului romanesc.

Dacă la nivelul discursului coordonata spațială este solidară cu cea temporală, la nivelul lumii, spațialitatea are o relativă independență; rămâne însă și acum o dimensiune consonantă cu timpul.

Raporturile armonice dintre cele două dimensiuni (spațiu și timp) și dintre cele două nivele ale manifestării lor (discurs și lume re-figurată prin discurs) fac dovada structurii cosmoteice a universului romanesc. Descifrarea configurațiilor spațio-temporale și relevarea consonanței/disonanței lor pot prezida fixarea unor criterii axiologice, dar rămân, în primul rând, modalități de a dezvălui structura imanentă a operei și a orizontului pe care îl instituie.

REPERE TEORETICE

NOTE

1. Diferența dintre "timp" și "temporalitate", "spațiu" și "spațialitate" este trasată de Constantin Noica în *Devenirea întru ființă*, vol.II, *Tratat de ontologie*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p.217-224.
2. Georges Matoré, *L'espace humain, L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Ed. du Vieux Colombier, Paris, 1962, p.101-103.
3. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1957.
4. Harald Weinrich, *Tempus, Besprochene und erzählte Welt*, W. Kahlhammer Verlag, Stuttgart, 1964, trad. franc. *Le temps*, Paris, Ed. du Seuil, 1973.
5. Günter Müller, *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968.
6. Gérard Genette, *Figures III*, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p.75.
7. Mieke Bal, *Narratologie*, Ed. Klincksieck, Paris, 1977, p.6.
8. Termenul "voix" ce denumește cea de-a treia categorie a povestirii poate fi tradus prin "diateză", în măsura în care îl asociem termenilor de "timp" și "mod" (categorii verbale), dar și prin "voce", în măsura în care el corespunde nivelului enunțării și acoperă întreg spațiul răspunsului la întrebarea "Cine vorbește ?" Conceptul de "voix" este definit în *Figures III* ca "aspect al acțiunii verbale considerate în raporturile sale cu subiectul" (*Figures III*, ed. cit., p.225).
9. Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, Ed. du Seuil, Paris, 1983, p.16.
10. Paul Ricœur, *Temps et récit*, vol.II, Ed. du Seuil, Paris, 1984, p.130.
11. Id., *ibid.*, vol.I, p.100.
12. Id., *ibid.*, vol.I, p.105.
13. Id., *ibid.*, vol.I, p.109.
14. Id., *ibid.*, vol.III, p.230.
15. Id., *ibid.*, vol.III, p.349.
16. E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, I, *Le langage*, trad. franc. Ed. de Minuit, 1972, p.152.
17. Michel Butor, *Recherches sur la technique du roman*, în *Essais sur le roman*, Gallimard, p.199.
18. Jean-Yves Tadié, *L'espace*, în *Le récit poétique*, "Puf", 1978, p.47.
19. Georges Matoré, *Op. cit.*, p.97-103.
20. Id., *ibid.*, p.109-112.
21. Joshep Frank, *La forme spatiale dans la littérature moderne*, în "Poétique", 1972, nr.10, p.274.
22. Georges Matoré, *Op. cit.*, p.287.
23. Joseph Frank, *Op. cit.*, p.258.
24. Id., *ibid.*, p.256.
25. Id., *ibid.*, p.253.
26. Rosario Assunto, *Peisajul și Estetica, Natură și istorie*, vol.I, Ed. Meridiane, București, 1986, p.101-109.
27. M. Bahtin, *Formele timpului și ale cronotopului în roman*, în *Probleme de literatură și estetică*, Ed. Univers, București, 1972, p.294.
28. Id., *ibid.*, p.482.
29. Paul Ricœur, *Op. cit.*, vol.II, p.142.

REPERE TEORETICE

30. Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, Ed. Univers, București, 1976, p.102-112 și Paul Ricœur, *Op. cit.*, vol.III, p.233-238.
31. Am evitat termenul genettian de "focalizare" pentru că ne apare excesiv determinat prin referire doar la "informația narativă". Preferăm aria semantică mai largă a termenului de "perspectivă" (care denumește deschiderea, profunzimea, acuratețea privirii naratoriale, activitatea de a vedea, a percepe, a concepe) deși riscăm astfel imprecizia pe care Gérard Genette, și într-o oarecare măsură Mieke Bal, au evitat-o prin impunerea termenului de "focalizare".
32. Rolland Bourneuf et Réal Quellet, *L'univers du roman*, "Puf", 1972, p.140.
33. Paul Ricœur, *Op. cit.*, vol.III, p.148.
34. Id., *ibid.*, p.202.
35. Id., *ibid.*, p.185.
36. Raportul dintre imaginea literară și cea plastică a făcut obiectul unor largi dezbateri ce au punctul de pornire în *Laocoon* de Lessing. Istoria și semnificația disputelor, asociate unor puncte de vedere originale, sunt prezentate în studii semnate de Gabriel Liiceanu (*Încercare în politropia omului și culturii*, Ed. Cartea Românească, București, 1981) și Mircea Muthu (*Alchimia mileniului*, Ed. Cartea Românească, București, 1987).
37. Jean Weisgerber, *L'espace romanesque*, Ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1978, p.10.
38. Jean-Yves Tadié, *Op. cit.*, p.47.
39. Jean Weisgerber, *Op. cit.*, p.14.
40. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, "Puf", Paris, 1972, p.8.

II

LIVIU REBREANU:

POETICA ORGANICULUI

Viziunea asupra literaturii și întreaga operă a lui Liviu Reboreanu se situează sub semnul organicului. La creatorul romanului românesc modern organicul este mai mult decât o dimensiune a "realismului"/ "naturalismului" (în înțelesul pe care îl dă W. Worringer termenilor în lucrarea sa *Abstracție și intropatie*), care să-l încadreze în seria artiștilor dominați de "instinctul de intropatie"¹; organicul apare la Liviu Reboreanu ca și coordonată fundamentală a existenței creatorului și creației, ca principiu ridicat la înălțimea unei profesii de credință. Expresie a unui întreg structurat, deschis și orientat, întreg ce dezvoltă o lege constituantă, ordonatoare, organicul determină atât raportul dintre artist și poporul pe care îl reprezintă ("Pot eu, care sunt fiu de plugar, să afirm că nu mai simt nici un pic de miros de brazdă afânată în mine ? Arborele își simte rădăcina adânc înfiptă în glie ca de acolo să-și tragă seva pentru ramurile ce urcă în sus. Simt pe toți muncitorii de pe pământ cum se frământă în mine"²), dintre creația artistică și spiritualitatea căreia îi dă un nume ("Un roman, chiar fantezist, nu poate să aibă o trăinicie dacă nu este prins adânc de pământul unei țări din care își trage seva"³), cât și raportul dintre eroi și universul uman pe care îl sintetizează ("Eroul unei cărți trebuie să fie la înălțimea mitului ce îmbracă viața mulțimii din care s-a ridicat. În mine s-au înfipt adânc rădăcinile acestor adevăruri, poate rădăcinile acestui adevăr au crescut în mine și eu am datoria să-i încălzesc mugurii ca să rodească"⁴). Mai mult decât atât, organicitatea definește configurația internă a operei ("Îndată ce limitele acestea vor fi trase, voi avea o osatură pe

care se va așeza și în care se vor încadra în mod firesc toate părțile organismului viu și unitar ce trebuie să fie un roman⁵) și trăirea unor personaje ("Ion întruchipează pasiunea organică a țaranului român pentru pământul pe care s-a născut"⁶). Această viziune presupune, pe de o parte, prezența unei unități supraordonate, care să integreze și să dea sens universului inclus, deci prezența unui întreg care să se înscrie într-un alt întreg, de o legitate superioară; pe de altă parte, această perspectivă postulează existența unei deveniri orientate, surprinse în esențialitatea ei.

Prezență obsedantă în mărturisirile autorului, "figura" arborelui, specificată prin imaginile rădăcinii și sevei (accentele cad pe ancorarea în teluric și pe forța vitală și pulsatorie a sevei), poate fi citită ca semn al creșterii elementare, organice și plenare. Deși nemanifestat ca element cardinal al morfologiei universului imaginar, arborele sintetizează la Liviu Rebreanu atât viziunea asupra discursului românesc, "organism viu și unitar" cât și "cosmosul nou" pe care textul îl instituie. Declarată structură constitutivă a romanului *Ion*, "figura grafică" a copacului ("... o tulpină se desparte în două ramuri viguroase care la rândul lor își încolăcesc brațele din ce în ce mai bine, în toate părțile, cele două se împreună apoi iarăși, închegând aceeași tulpină regenerată cu sevă nouă"⁷), poate fi valorizată la nivelul întregii creații, ca tipar ontic configurativ, consonant cu ritmul pulsatoriu al discursului și lumii refigurate, cu dominantele imaginației materiale (pământ - *Ion*, foc - *Răscoala*, lumină - *Pădurea spânzuraților*), cu manifestările instinctuale sau trăirile primare ale majorității eroilor. Privită din perspectiva unei poetici a romanului, această figură poate fi proiectată ca semn generic al configurației interne a textelor. Devenirea, supratemă a creațiilor rebreniene, parcurge de fiecare dată un moment al sciziunii, al tensiunii, al trăirilor ambigue sau antinomice, un moment de dezechilibru și distorsiune, dilatat, prezentat amplu, reflectat în rostirea personajelor. Primii timpi epici circumscriu cu acuratețe și minuțiozitate o durată a crizei, în care se vor contura, mai întâi vag, apoi din ce în ce mai evident, liniile de forță ale unui nou echilibru. Din acest moment discursul va

figura, compact și dens, devenirea abruptă, înălțarea sau prăbușirea eroului. Prin stilizare extremă, procesul configurării se poate reduce la dilatarea unui moment epic al tensiunii, urmată de concentrarea unei perioade de distensiune, sinonimă la Liviu Rebreanu nu cu pierdere, ci cu o nouă investire de forță⁸.

Spațio-temporalitatea discursului romanesc se structurează în funcție de aceste două etape ale unei deveniri esențiale, determinate de stări tensionale și determinând tensiuni violente, orientate însă înspre un moment în care zbaterea este depășită.

Primul timp epic se deschide prin două formule tehnice distincte: el este instituit fie brutal, prin prezentarea unei stări de criză, care va izola devenirea desfășurată în text de un trecut al rătăcirii, evocat în rare analepse (*Ciuleandra* - moment de raptus afectiv; *Pădurea spânzuraților* - moment al fisurării unor convingeri ferme; *Adam și Eva* - moment al confruntării cu "marele mister al morții"), fie lent, printr-un preludiu. În acest caz, tensiunea nu va fi generată doar de "prăpăstiile lumii dinlăuntru", ci și de impactul cu "lumea din afară", formula narativă fiind cea a unei reuniuni (hora în *Ion*, logodna Corinei în *Gorila*, aniversarea Lianeii în *Jar*). Aici se vor consuma scene ce conțin în nuce orientarea unor destine tragice: în reprezentarea întâmplărilor de la horă sunt deja prefigurate dramatismul opțiunii între cele două chipuri/glasuri și aria unor grave stări conflictuale; transcrierea primei întâlniri dintre Toma Pahonțu și Cristina Belcineanu conține sugestia unor umilitoare și fascinante distanțe; refigurarea primelor momente petrecute de Liana Rosmarin cu Victor Dandu poartă înscrise semnele unei senzuale și dureroase patimi. Romanul *Răscoala* combină și modulează cele două formule; momentul de criză este circumscris la început indirect, printr-un conglomerat inform de opinii, vizând obsedanta "problemă țărănească" și apoi, reprezentat direct și fidel, în tușe succesive.

Istoria devenirii esențiale este parcursă la Liviu Rebreanu ca prezent. Naratorii transcriu din destinul eroilor doar o epocă semnificativă, iar în cadrul ei, doar momentele

definitorii evoluției re-prezentate, în virtutea convingerii că literatura "este negreșit o oglindă", "dar o oglindă selectivă, sintetică"⁹. Hiaturile temporale alternează astfel cu secțiuni ample, de detaliere și aprofundare.

Temporalitatea discursului nu cunoaște analepse decât în romanele "lumii dinlăuntru". Rememorarea este fie o formă de a contesta trecutul (*Pădurea spânzuraților* și *Ciuleandra*), fie o modalitate de a construi, din evenimente parcurse, false ipoteze (*Ciuleandra*, cap XIV). Rarele analepse sunt rostite de vocea naratorului ce ordonează cronologic evenimentele, fapt pentru care aceste secvențe textuale sunt resimțite ca și corpi străini, ce fisurează coerența discursului. Retrăirea este în schimb o formă de a restitui trecutul prezentului; timpul consumat se insinuează, cu imaginile și semnificația sa, în spațiul trăirii actuale: "scenele cu zăpadă" din viața lui Puiu Faranga, desfășurate într-un "caleidoscop de imagini" (cap. VII), privirea lui Svoboda, cuvintele lui Iosif Bologa etc. se înscriu perfect în textura discursului. Un singur roman este configurat integral ca spațiu al retrăirii, *Adam și Eva*, dar aici cronologia își impune legea, orientând materialul epic din necesități de demonstrație. Prolepsele, întotdeauna mediate, turnate în secțiuni cu valoare de sinecdochă, sunt semnele concrete, la nivelul discursului, ale destinului implacabil care înstăpânește eroii rebrenieni, situați sub "tirania semnificativului", într-o lume în care "totul anticipează, avertizează"¹⁰.

Momentul crizei, al căutărilor, cuprinde trăiri incerte, acțiuni divergente, oscilații, desincronizări între faptă, gând și cuvânt. Zbaterea și deriva interioară sunt reprezentate detaliat în toate romanele de prim rang ale prozatorului și conturate sumar, sau absente, în texte ca și *Crăișorul* sau *Amândoi*. În primul roman amintit, naratorul redă răskoala lui Horia începând cu momentul în care revolta este deja hotărâtă, perioada de zbucium și indecizie fiind fixată stângaci și sumar doar în câteva din primele pagini ale cărții. O proporționalitate carentă între densitatea substanței epice și efectele de sens obținute prin transcrierea ei în discurs definește și romanul *Amândoi*, unde tragedia Salomiei, redată concentrat în ultimele două

capitole, rămâne, în rest, ecranată de istoria amănunțită și fadă a unei anchete.

În romanele de primă mărime, modelul configurativ impune însă discursului legitatea creșterii organice. Astfel narațiunea urmează, la început, drumul sinuos al eroilor spre cunoașterea sinelui și/sau lumii, dilatând etapele întrebării și înțelegerii. Ritmul se accelerează mai întâi imperceptibil, apoi se desfășoară impetuos, comprimând materia epică în pagini de mare densitate și forță. Faptele sunt acum expresia unei hotărâri ferme și îndârjite, prin care eroul, zbuciumat îndelung, se exprimă integral și brutal. Temporalitatea discursului, trenantă în primele capitole, devine combustivă. Înălțare în *Pădurea spânzuraților* și *Adam și Eva*, disoluție în *Ciuleandra*, comprehensiune și asumare a condiției tragice în *Răscoala*, ispășire în *Ion*, izbăvire în *Jar* și *Amândoi*, ultima treaptă concentrează și depășește întreaga zbatere, redimensionând devenirea prin perspectiva care se deschide în proximitatea nebuniei sau morții.

Extrapolată la nivelul structurii discursului romanesc, "figura grafică" devine expresia concentrată a "simfonicului compozițional al structurilor imparate"¹¹. Construcțiile grandioase ale romancierului (*Ion*, *Răscoala* și *Gorila*) înlanțuie devenirea eroului central cu devenirea unei lumi care îi determină în mod fundamental orbita. Deși situate pe poziții diferite sau divergente, orizonturile umane refigurate sunt supuse unei pulsații și orientări unificatoare. Discursul reunește sub egida aceluiasi capitol, trăiri și întâmplări confluențe sau consonante: frământările lui Ion cauzate de iubirea pentru Florica, ale Laurei pentru Aurel, ale lui Titi pentru Roza Lang - capitolul *Iubirea*; nunta Laurei și Anei - capitolul *Nunta*; speranțele lui Titu legate de realizarea sa ca ziarist, ale lui Grigore Iuga, de a cuceri iubirea Nadinei, speranțele țăranilor de a cumpăra moșia Babaroaga - capitolul *Luminile*; dramele familiale ale soților Rotaru, Belcineanu, Pahonțu - capitolul *Despărțiri* etc. Sunt trasate simultan și linii divergente, discursul așezând, sub același semn, tensiuni și antinomii; luminile Bucureștilor și întunericul din casa lui Petre Petre unde "face și focul lumină

când nu-i alta"; "glasurile care mai molcome, care mai dârze" și "râsul vesel al capitalei", "marșul marțial" și ploia și lătratul câinilor - capitolul *Luminile* etc. Aceeași configurare orchestrată, chiar dacă mai puțin realizată, a fost urmărită în *Jar*: "În loc de o construcție în scară, cam didactică, cum o prevăzusem odinioară, vreau ceva simfonic, cu acțiune multiplă, cu progresie simultană"¹². "Acțiunea multiplă", "simfonică", temporalitățile alternante, dislocările și discontinuitățile intervenite în derularea epicului sunt, în romanul românesc, primele semne ale spațializării discursului narativ (în sensul atribuit termenului "spațializare" de Joseph Frank).

Câmpul discursului cunoaște adeseori puternice nuclee de coerență. Lumina este, în *Pădurea spânzurațiilor*, simbol cardinal și indiciu textual al momentelor esențiale ale devenirii eroilor. Aparținând la început lumii din afară, unde întrerupe accidental întinericul "umed, înecăcios" (*P.s.*, p.24), devenind apoi "înfumurare de lumină" (*P.s.*, p. 58), strălucirea va coborî în interior: "Aici e lumină ! răspunse Apostol triumfător bătându-și inima cu palma" sau "În același timp flacăra ardea mai albă în sufletul lui, ca un rug misterios care-i mistuia trecutul și-i zămislea viitorul" (*P.s.*, p.188). Timpul uman este reprezentat în registrul luminii ("viitorul care mijează ca o auroră strălucitoare", *P.s.*, p.87), ca de altfel și destinul uman. "Luceafărul alb", "lumina cerească" și seninătatea din ochii condamnatului sunt semne ale regăsirii sinelui, ale echilibrului și limpezimii interioare. Aceeași funcție de imagine coagulantă o are dansul "ciuleandra" în romanul cu același nume, pământul și hora în *Ion*, focul în *Rădcoala* sau lumina din priviri în *Adam și Eva*. În *Ciuleandra*, de exemplu, dansul este factor de coeziune și sinteză; el prezintă alături de "conotația tragică a instinctualității"¹⁴ și pe cea a trăirii autentice și plene. Etapele devenirii eroului sunt marcate la nivelul discursului de acest motiv obsedant, care focalizează atât semnificația "iubirii până la crimă", cât și cea a înțelegerii până la nebunie. Dansul instinctelor este și un "joc al ielelor". El reunește un trecut al iubirii frenetice cu un prezent al freneziei adevărului scrutat cu

riscul propriei disoluții. Imaginea horei din finalul romanului *Ion* poate fi interpretată ca o "figură" ritualică a indiferenței timpului față de zbaterea umană (semn consonant, prin aceste valori cu cel al "Hristosului de tinichea"). Prin raportul pe care îl stabilește cu balul, ceremonie a intelectualității satului, hora se constituie ca și factor de coerență a discursului.

Pentru Liviu Rebreanu literatura este "creație de oameni și viață", iar romanul, discurs ce "fixează curgerea vieții" ("această viață nestatornică, fluidă și fără tipar"), "dă vieții un tipar care îi cuprinde dinamismul și fluiditatea", "diriguie" numai "fascicule de raze pe anume căi", "raze ale vieții care este o iradiere multiplă"¹⁵. Existența concretă, "iradiere multiplă", permite doar intuirea orientării devenirii, ca vagă promisiune de ordine și sens. Prozatorul însă are privilegiul de a structura universul refigurat, de a-i imprima vizibile linii de forță, de a institui, în fluxul evenimential, o fermă înlanțuire cauzală, de a trasa direcția unei evoluții plene. Animat de pulsația vieții, dar epurat de accidental și ne semnificativ, universul romanesc se situează integral, la Liviu Rebreanu, sub semnul organicului. Expresie selectivă, sintetică și esențializată a existenței ("... realismul copia sincer, fidel și fotografic, până la mărunte amănunte totul. Culminând cu Honoré de Balzac și Stendhal, decăzut în naturalism, realismul revine sintetic, fără fotografie dar cu perspective care pătrund dincolo de scoarța realului, spre esență"¹⁶), transcrisă într-un discurs indus cu ritmul și fluiditatea vieții, romanul, "lume nouă", "cosmos nou", se constituie ca univers secund, tridimensional, urmărind să genereze o intensă iluzie a realului. Sugestia volumetrică a reliefului sau accentul pus pe scenic sunt semnele unui univers uman și natural "euclidian"¹⁷, instituit printr-o perspectivă narativă exterioară lumii romanului, voit obiectivă (declarațiile despre geneza *Răscoalei* pot fi în acest sens edificatoare), constant depărtată și orientată. Această perspectivă se deschide însă numai în funcție de privirea auctorială: "romanul este o proiecție în afară a trăirilor mele, organizate într-un cosmos nou", "romanul este o lume născută din lumea subconștientului meu", romanul este "o viață de ficțiune izvorâtă dintr-o viață

adevărată, a mea¹⁸. Punctul de vedere naratorial este deci determinat și individualizat de un tipar configurativ, cu inserții profunde în subconștientul și experiența de viață a creatorului.

Poetica romanului românesc modern începe deci prin a refuza estetica reflectării fidele, prin a spulbera iluzia refigurării fascinate de impersonalitatea oglinzii, prin a recunoaște existența unui model interior imanent privirii din care imaginea lumii se desface. Există în considerațiile lui Liviu Rebreanu asupra romanului nu numai sugestia insinuării individualului în sferele impersonale ale creatorului demiurg, ci și ideea unei reorientări a intenționalității actului de creație, întrucât artistul nu mai urmărește să reprezinte doar o lume ci și să se reprezinte prin aceea lume. Situarea conștientă a naratorilor și istoriilor rostite sub semnul eului auctorial nu minează însă obiectivitatea: se păstrează intacte valorile de imparțialitate și impasibilitate, renunțându-se doar la pretenția impersonalității. Gestul de recunoaștere și acceptare a individualizării deschide însă o poartă spre subiectivizarea viziunii românești.

Prin statuarea unei instanțe narative generate și subordonate eului auctorial, acest tip de focalizare se înscrie în cadrele aceleiași viziuni organice. Perspectiva autorului integrează punctul de vedere al naratorului tot așa cum fluxul vieții reale încadrează universul imaginar. Deoarece orientarea, pulsația și tridimensionalitatea definesc atât existența concretă cât și universul secund (diferența fiind doar de intensitate și grad de esențializare), marginile textului vor fi trasate de fiecare dată ferm.

Preocuparea pentru conturul universului românesc, trăsătură definitorie a poeziei rebreniene, este consonantă cu iluzia realului pe care universul ficțional o întreține constant²⁰. Secțiunile de debut și încheiere vădesc însă și preocuparea pentru arhitectura romanului, "corp sferoid", unitar, sudat, compact și autonom. Dincolo de aceste valori, marginile discursului au și o evidentă dimensiune metatextuală.

Statutul spațio-temporal al ficțiunii este reprezentat prin simbolistica drumului (*Ion și Răscoala*) sau a "Hristosului

de tinichea" cu "fața spălăcită de ploi" (I., p.11), semn al unui cronos implacabil pe care creația îl cuprinde și îl depășește în același timp. *Răscoala* alătură acestor mediate definiții poetice și simbolistica vocilor: "... locomotiva gâfâia rar, extenuată. Printre respirațiile ei dominatoare, glasurile oamenilor ce coborau din vagoane și ale celor ce-i așteptau pe peron umpleau cuprinsul gării cu un zgomot aspru", (R., p.13) și "Glasurile se amestecau, se confundau, se pierdeau în zgomotul din ce în ce mai mare al lumii" (R., p.657). Acest semn definește condiția creației drept logos desprins de continuum și inform, organizat și intens semnificativ.

Dacă cele trei elemente dimensionate metatextual stabileau o relație între universul prim și universul secund, al operei, raportând cuvântul, spațiul și timpul creației la lumea din care se desface, în *Pădurea spânzuraților*, *Ciuleandra* și *Adam și Eva* secțiunile de debut se organizează în jurul unor semne ale destinului transfigurat în discurs. Marginile între care lumea ficțiunii trăiește, interpretate ca expresii ale simetriei compoziționale, trasează limitele temporale între care se petrece devenirea esențială.

Asociate frecvent construcției, elementele acestea se revendică mai puțin formei și mai mult statutului, condiției textului. Nu se poate nega faptul că sunt și elemente de contur ale câmpului discursului, deoarece închid și deschid creația, generând prin aceasta iluzia sfericității. Trebuie remarcat însă faptul că între începutul și sfârșitul aceluiași roman nu se pot stabili raporturi de simetrie perfectă. Astfel, dacă spânzurarea lui Svoboda se petrece în "coborârea grăbită a înserării de toamnă", execuția lui Bologa are loc "în lumina răsăritului" unei zile de primăvară; în *Ciuleandra*, între cuvintele spuse Mădălinei și aceleași cuvinte adresate doctorului Ursu, se întinde un spațiu în care ființa se întoarce asupra ei însăși, încercând să-și cuprindă adevărul; în *Adam și Eva*, după imaginea pendulei din final, care pare să reia semnul de la începutul romanului, se află clipa revelației, a înălțării, a împlinirii. Texte ale unor experiențe cardinale, ele deschid de fiecare dată universul uman spre taină, redimensionându-l. Orizontul ficțiunii nu se

statuează ca închidere decât din perspectiva autonomiei cu care viața re-creată îl investește: "Literatura trăiește prin ea și pentru ea însăși"²¹. Ca sens și traiectorie a unui destin, el rămâne constant deschidere, prin regenerarea cu "sevă nouă" a cărei nostalgie sau izbândă o numește: "Viața trebuie să însemne o râvnă spre mai bine, spre mai frumos, spre o purificare"²².

Discursul romanesc este determinat la Liviu Rebreanu, de legea orientării și pulsației. Pulsația este cea a vieții, cu meandrele, prăbușirile și înălțările ei, cu tot zbuciumul - măsură a omenescului -, pulsație imprimată, din prima frază, întregului text. Orientarea este cea a unei deveniri esențiale și implacabile, notată heraldic în secțiuni cu valoare de sinecdochă, exprimată concentrat în nuclee de semnificație, imprimată întregului printr-un uriaș transfer de existență.

Legea orientării și pulsației determină atât nivelul configurației cât și registrul efectelor de sens: destinul eroilor este orientat și pulsează ca destin istoric și ca eternă zbatere umană²³.

Situat sub semnul organicului, generat de o viziune capabilă să surprindă sensurile majore și tensiunea vieții, discursul romanesc este la Liviu Rebreanu "organism viu și unitar"²⁴ câmp al organizării și articulării ferme a tuturor unităților semnificante.

Coeziunea internă, textura liniilor de forță, integrarea perspectivei naratoriale și lumii re-create unor unități supraordonate sunt constante ale creației românești rebreniene. Prin substanțialitate și coerență configurativă ea depășește prima vârstă a prozei românești (când inconsecvența perspectivei naratorului sau inadvertența dintre tehnica narativă și materialului epic au dus la apariția unor fisuri în configurația discursului) și așază romanul într-o zonă care, prin desăvârșirea formulei epice, se deschide unor noi poetici.

Organicul, legile pulsației și orientării devenirii esențiale domină și orizontul spațio-temporal al lumii refigurate. "Cosmosul nou" al operei apare situat sub semnul timpului, existența fiind prioritar transcrisă ca succesiune în timp și nu ca unitate în spațiu²⁵. Lumea romanului este redată în dinamismul ei pentru că reprezentarea fixează liniile de forță ale evoluției eroului și circumscrie momentele cardinale ale transformării lui. În funcție de aceste momente se va configura și imaginea spațiului, marcată puternic de însemnele umanului și timpului²⁶.

Întrebările asupra sensului existenței l-au urmărit pe prozator ("De unde venim și unde mergem ? Ce-a fost înainte de nașterea mea și ce va fi după ce voi muri ? Pentru ce sunt toate așa cum sunt ?"²⁷) și s-au prelungit în creația sa printr-o amplă problematică a duratei și destinului ființei umane .

Temporalitatea lumii re-create are o structură complexă; se pot distinge însă contururile a trei orizonturi distincte, dar osmotice: "lumea dinlăuntru", "lumea din afară" și veșnicia. Privită din perspectiva raporturilor dintre aceste nivele ontice, problematica prozei rebreniene este cea a stabilirii unui echilibru între universul interior, ce se poate împărtăși din veșnicie, și exterioritatea socialului sau politicului. Majoritatea eroilor caută "merindea veșniciei" în "dreapta cumpănă" dintre "lumea dinlăuntru" și "lumea din afară".

Trei sunt romanele eșecului acestei căutări: *Ion*, *Gorila* și *Jar*. Aici temporalitatea lumii exterioare rămâne suverană și înecă zbaterea ființei în eterna și implacabila ei curgere.

În primul roman, naratorul și personajele (Ion, Titu Herdelea, Zaharia Herdelea, Virgil Pinte, Vasile Baci) definesc sau resimt existența umană ca zvârcolire continuă și zadarnică. Vocea celui care scrie proiectează suferința eroilor pe fundalul unei vieți "nepăsătoare nici de dureri nici de bucurii" (I., p.307), al unei vremi care, peste "zvârcolirile vieții" "vine nepăsarea ștergând toate urmele. Suferințele, patimile, năzuințele mari sau mici se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca niște tremurări plâpânde într-un uragan uriaș" (I., p.574). Existența umană este dureros angrenată în fluxul nivelator al

"oarbei deveniri" și deci înscrisă, așa cum afirmă Liviu Petrescu, pe o "axă a orizontalității": "... romanul relevă în chip stăruitor faptul că viața, - în curgerea ei neconținută, în eterna ei înaintare către un țel nedeslușit și neînțeles, în mersul ei nestăvilit spre alte orizonturi - se înscrie în fond pe o axă a orizontalității"²⁸. Eroii nu se pot sustrage temporalității lumii din afară, nu-și pot aparține și nu se pot împlini printr-o durată proprie. Ei subzistă doar, în virtutea unor comandamente exterioare, se raportează la ierarhii impuse și străine: "Unde te duc viața acolo trebuie să mergi și ce-ți poruncește ea trebuie să faci. Numai nebunii umblă să-i stăvilească mersul, s-o abată din calea ei, să se împotrivescă voinței celei mari care e una și milioane de milioane, care e oarbă și totuși urmărește o țintă sigură, necunoscută de infima pricepere omenească" (I., p.32, Titu Herdelea). Trăind înlănțuit în temporalitatea acestei deveniri continue și liniare omul este condamnat la zădărnici, la luptă "umilă și spinoasă, neconținută și fără nici o țintă, cu aceleași poticniri și aceleași speranțe" (I., p.427, Titu Herdelea). Dincolo de iluzorii confluente sau implicări, destinul fiecăruia se petrece în proximitatea indiferenței a celorlalte vieți: "Acum se mira și se mânia [Ion] văzând că oamenii și-au căutat de nevoile lor, precum și-a căutat și el de-ale lui, că lumea și-a urmat cursul ei parcă el nici n-ar fi fost" sau "Ce înseamnă el [Zaharia Herdelea], cu temerile și speranțele lui, în vârtejul amețitor al vieții celei mari?" (I., p.328). Formulată aici explicit, condiția umană, zădărnici continuă și deșartă, consumată în singurătate, este exprimată mediat în imaginea tribunalului pe ale cărui coridoare "întunecoase și întortocheate", "valuri de oameni forfoteau grăbiți, vorbind tare sau șoptind tainic, plângând și râzând, îngrijorat fiecare de durerea lui și nesimțitor la suferințele celorlalți" (I., p. 384). Constantă a viziunii rebreniene, solitudinea absolută a ființei cufundate în temporalitatea "lumii din afară" este spațializată și în imaginea gării din *Răscoala* sau a tribunalului din *Amândoi și Gorila*.

Majoritatea eroilor romanelor *Ion* și *Gorila* încearcă să evadeze din matca acestei temporalități nimicitoare dar,

dintr-o voință carentă și un echilibru interior fragil, eșuează în resemnare sau compromis: "Învățătorul zâmbi trist și, în vreme ce tânărul își dezvoltă ideile naționale, se gândi că tot așa a fost odinioară și dânsul, demult până ce n-a știut care sunt sarcinile vieții, până ce nu a dat piept cu lumea. Deșteptarea a fost crâncenă. Visurile s-au spulberat mai repede ca închipuirea și în locul lor s-a pomenit cu lupta istovitoare pentru ziua de mâine" (*I.*, p 282) sau "I se perinda în gând toată viața lui alcătuită numai din umilințe, speranțe veșnic spulberate, necazuri necurmăte, viața întreagă care și-a bătut joc mereu de dânsul, impunându-i mereu compromisuri din cauza cărora nu și-a putut asculta glasul sufletului" (*I.*, p 326). Dintre toți eroii romanului *Ion*, doar Ana (în *Gorila* - Virginia) își ascultă "glasul sufletului", dar într-un univers al confruntărilor egoiste își va da seama că ființa ei e de prisos și va alege moartea. O forță interioară precară, secondată de conștiința situării sub timp și în cadrele coercitive ale ordinii sociale impune soluția umilitoare a compromisului; el pervertește viețile unor eroi ca preotul Belciug, învățătoarea Virginia Gherman sau ofițerul Liviu Pinte²⁹.

Prin contrast cu cei refugiați în resemnare, eroii centrali ai romanelor *Ion* și *Gorila*, investiți cu energii devastatoare și violente, forțează ierarhii și convenții pentru a se situa în prim-planul unei lumi care le-a distribuit un rol umil și periferic. Forța lor (brută la *Ion*, disimulată la politician) irumpe în afară, în virtutea opțiunii/convingerii că "idealul vieții este întotdeauna o realizare exterioară", că "fericirea nu e în tine, în plinătatea sufletului, ci în succesele dobândite asupra lumii" (*G.*, p. 288). Izvorâtă din zone obscure, instinctuale și potențată de imperative și provocări exterioare, energia lor combustivă îi impune și îi subjugă în același timp. Intensitatea extremă nu le dimensionează doar voința și fapta, ci și trăirea afectivă. Iubirea le este patimă devoratoare și îi înrobește cu agresivitatea și fatalitatea ei. Stăpânirea și robia, înălțarea și prăbușirea definesc traiectoriile unor eroi de forță, ce întrupează viziunea nietzscheană asupra omului ("Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein

Zweck ist; was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Uebergang und ein Untergang ist", moto al romanului *Gorila*).

În pofida forței lor, eroii acestor romane sunt înfrânți de timpul uniform și neiertător al oarbei deveniri. Procesul din final, care sfârșește prin confruntarea unor interese străine de soarta lui Toma Pahonțu, ca și hora din *Ion*, sunt semnele poetice ale vremii care "vine nepăsătoare ștergând toate urmele". Tragismul nu este numai al destinului, ci și al incapacității omului de a sparge tiparele temporalității lumii din afară.

Ion cunoaște însă, prin patima sa "organică" pentru pământ, momente în care se împărtășește din atemporalitatea unui nivel ontic superior. Câmpul lui de manifestare nu este ca în *Pădurea Spânzuraților*, substanța eterică a luminii, ci materialitatea densă a humei. În fața "uriașului", eroul se eliberează de voința și obsesia posesiei și trăiește un benefic transfer de forță. Contactul cu pământul îl integrează ordinii cosmice, echilibrului originar dintre pământ, om și cer. În momentele de extaz trăite în fața întinderilor, când iubirea lui se contopește cu "inima moșiei", timpul zbaterii se deschide spre mitic. Întors însă dinspre Pământ spre pământurile vrajbei, Ion recade în temporalitatea devenirii continue și uniforme pe care un erou ca Toma Pahonțu nu o mai poate niciodată depăși: existența lui este iremediabil ruptă de spațiul care păstrează latențele originarului. Politicianul din *Gorila* încalcă poruncile credinței rebreniene în necesitatea păstrării legăturii organice cu pământul: "Toate cărțile mele își au explicația originară în aceea viziune a întregului, a omului care nu trebuie să se despartă de pământ"³⁰.

În *Ion* și *Gorila* durata interioară, subordonată integral unui timp al faptei, este transcrisă intermitent prin trăiri fruste sau nediferențiate și neintegrate la nivelul conștiinței: "Gândurile flăcăului erau atât de încâlcite că nici nu mai încerca să le limpezească. Numai bucuria îi tremura în inimă, mereu vie și stăpânitoare..." (*I.*, p.95); "Deși vedea primejdia, gândurile nu-i mai erau îndreptate numai deasupra ei, ci hoinăreau nepuțințioase ba încoace, ba încolo" (*I.*, p.498); "planurile și

hotărârile ce le frământa în minte erau nebuloase; mii de lucruri vagi, de-a valma cu altele precizate în toate amănuntele. Când se frământa cu ele, avea trăiri alcătuite numai din contraste violente, din lumini orbitoare și întunecimi nepătrunse..." (G., p.247). Obscuritatea, nediferențierea sau stridența contrastelor sunt determinantele unor universuri interioare dominate de stări confuze și trăiri primare. Privirea naratorului scrutează arareori adâncurile acestui timp interior nebulos, urmărind cu precădere energiile exprimate violent în fapte.

Romanul *Răscoala* desfășoară nu numai istoria unor forțe dezlănțuite împotriva ordinii sociale ci și drumul sinuos al configurării unui timp interior substanțial, care integrează fapta și condiția umană. Zădărnicită în afară, prin reprimare sângeroasă, devenirea se va desăvârși în interioritatea conștiinței³¹: "A rămas în mintea tuturor întrebarea pe care n-o mai poate smulge nici o represiune: «Apoi cum să trăim fără pământ ?»" (R., p.557).

În romanele "lumii dinlăuntru" (*Pădurea spânzuraților*, *Ciuleandra*, *Adam și Eva*) acțiunea apare însă ca prelungire a unor prefaceri interioare sau, mai mult, devenirea interioară se constituie în adevărata substanță a textului.

Configurația timpului uman este în aceste creații consonantă cu temporalitatea discursului. În linii generale, momentului crizei îi corespunde o durată interioară tensionată și dependentă de orizontul temporal al lumii, iar ieșirea din criză înseamnă instituirea unei durate interioare dense și stabile.

Dramatica devenire a lui Apostol Bologa debutează cu un moment al "trezirii", provocat de execuția lui Svoboda, de imaginea ochilor senini ai condamnatului, insinuată în gânduri ca un reproș și ca un semn al precarității certitudinilor sale. Echilibrul superficial al ființei se rupe, convingerile se spulberă, spaima derivei devine dominantă: "Îi clocotea inima și creierii îl usturau [...] În sufletul lui, ca și împrejurul lui simțea o scârbă chinuitoare, în care i se scufunda toată viața" (P.s., p.66). Din prezentul derutei eroul se întoarce asupra trecutului doar pentru a-l nega; existența anterioară îi apare acum ca irosire și rătăcire: "Acum uitându-se în urmă i se pare că toată

viața i-a fost goală ca o pungă de hârtie model. Îi era rușine de trecut și-și aminti cu o părere de rău dureroasă momente când viața a încercat să-l atragă în mersul ei, și el s-a împotrivit prostește înăbușindu-și cu îndârjire avânturile" (*P.s.*, p.66-67) sau "Îmi face impresia, când mă uit înapoi, c-am purtat în mine viața unui străin" (*P.s.*, p.96). Prin gestul de anulare a trecutului se creează un înspăimântător gol existențial: "Simțea deodată cum în sufletul lui se prăbușeau toate clădirile monumentale, cu zgomot babilonic de cuvinte stoarse de adevăratul înțeles, lăsând în urma lor nici măcar ruine ci numai un gol sterp, cenușiu și nesfârșit de necăcios" (*P.s.*, p.186).

Și la Puiu Faranga trezirea va fi urmată de o negare a trecutului, relevat brusc ca un timp al trăirilor superficiale și derizorii: "Viața lui s-a petrecut toată și mereu la suprafață. Fericirile și nenorocirile au fost în funcție de mici întâmplări din afară..." (*C.*, p.78).

În starea de criză nu numai universul interior, ci și lumea devin teritorii primejdioase și amenințătoare: "Își dăduse seama în ziua înmormântării Mădălinei că trebuie să găsească numai în sufletul său mângâierea și liniștea spre a putea lupta cu primejdiile din afară și dinlăuntru" (*C.*, p.77) și "Mă simt veșnic între două prăpastii, Constantine... Veșnic. Veșnic... Prăpastie afară, prăpastie în sufletul meu..." (*P.s.*, p.226-227). Nici un reper, nici un punct solid nu există. O durată incertă, fără contur și substanță se naște din sentimentul dureros al precarității existenței interioare și din spaima eșuării. Disoluția eului nu poate fi oprită decât prin refacerea coerenței și echilibrului celor două lumi: "...sufletul tău să fie întotdeauna la fel cu gândul, gândul cu vorba și vorba cu fapta; căci numai astfel vei obține un echilibru statornic între lumea ta și lumea din afară" (*P.s.*, p.33), sau "...viața omului e insuportabilă dacă n-are un reazăm solid, care să ție veșnic dreaptă cumpăna între lumea dinlăuntru și lumea din afară" (*P.s.*, p.151).

Dreapta cumpănire nu se poate petrece la început decât în singurătate: "Numai când e singur omul cu sufletul său, numai atunci există un echilibru între lumea lui cea mică dinlăuntru și

restul universului" (P.s., p.139). Numai atunci în orizontul duratei interioare poate fi absorbită și integrată temporalitatea lumii, poate fi proiectat un sens al existenței, pentru că "îndată ce intervine realitatea de afară, omul devine o jucărie neputincioasă, fără voință adevărată, mergând încotro îl mână puteri și hotărâri străine de ființa lui..." (P.s., p.139).

Dar echilibrul, atâta vreme cât impune ca și condiție *sine qua non* solitudinea, nu poate fi stabil și invulnerabil. Instituirea unei durate interioare omogene, substanțiale și autarhice nu se poate realiza decât prin manifestarea integrală a unui eu ce și-a recunoscut și asumat propriul adevăr interior. Consonanța dintre gând și faptă, expresie a desăvârșirii timpului interior, este evidentă în actul dezertării dar și în "secunda" care cuprinde întreaga existență, "secundă mai puternică decât viața unui om" (P.s., p.291). Convins că "viața omului nu e în afară ci înăuntru, în suflet", Apostol își va trăi propria moarte ca desprindere de vremelnicie și împărtășire din "strălucirea cerească".

Negat la început și vidat de orice semnificație, deschis apoi unei temporalități pe care o integrează și în funcție de care se definește, timpul uman va atinge în cele din urmă starea de plenitudine și se va deschide spre eternitate. "Declinul existenței" lui Apostol, despre care vorbește Ovid. S. Crohmălniceanu, ne apare ca o sentință injustă și inadecvată viziunii rebreniene, ce a proiectat existența umană pe fundalul ascensional al aspirației spre purificare. Este adevărat faptul că eroul, din "judecător, supraveghetor al execuției unui ofițer dezertor, ajunge în final victima aceleiași proceduri sumare"³², dar tot așa de adevărat este că Apostol Bologa "trece prin cercurile infernului său interior spre a învinge prin împăcarea cu sine"³³. Din perspectiva devenirii conștiinței, și pe aceasta o considerăm fundamentală, destinul eroului este ascendent și nu "declinant". Drumul unei "interiorizări progresive" și "accelerarea timpului interior într-un chip paroxistic", demonstrate în studiul la care ne-am referit, conduc, paradoxal, la concluzia că eroul "nu poate suporta starea de conștiință", întreaga lui evoluție fiind explicabilă printr-o continuă "nevoie

de iluzie³⁴. Ori romanul desfășoară istoria unei reale deveniri, istoria desprinderii de un timp al rătăcirii și iluziei, istoria cristalizării unei durate interioare autentice.

Cazul limită al confruntării brutale cu propriul adevăr interior este prezentat prin avatarurile unui erou tragic: Puiu Faranga. Istoria duratei umane în *Ciuleandra* nu este străină de metamorfozele timpului uman din *Pădurea spânzuraților*. Există configurat și aici un timp al crizei (ce urmează însă unui moment de raptus afectiv), desfășurat lent, cuprins în întregul său dramatism și prelungit într-o etapă a căutărilor. Constrâns la început să se replieze asupra propriilor fapte și trăiri, eroul va sfârși prin a nu mai putea exista în afara acestor primejdioase tentative de descifrare a subconștientului. Venit la sanatoriu pentru a evita prin simulare și minciună condamnarea, el va ajunge să nu mai poată trăi decât pentru adevăr. Coborârea în sine este însă mult prea vertiginoasă, iar adevărul relevat mult prea grav pentru tiparul strâmt al eului său. De aceea comprehensiunea nu va putea institui un timp coerent și substanțial, ci va pulveriza conturul duratei interioare, pervertind-o în inform și discontinuu. Înțelegând că a omorât pentru a curma un grav și permanent reproș, ascuns și "strigăt" în tăcerea Mădălinei, Puiu Faranga are revelația unei vieți vinovate și eșuate. Acceptând să audă și să se audă el se condamnă și ispășește prin disoluția proprie sale ființe. Drumul spre înțelegere și nebunie nu mai poate fi oprit ca și dansul frenetic "ciuleandra": "Parcă nici nu-ți mai vine să te oprești dacă l-ai început" (C., p.58).

Dacă în *Pădurea spânzuraților* este notată succint experiența memorării întregii existențe într-o "secundă mai puternică decât viața unui om" (P.s., p.291), în *Adam și Eva* întreg textul numește re trăirea unor existențe într-o secundă mai puternică decât viețile "ființei sufletului".

Discursul romanesc umple conturul unei clipe de agonie, în care un "atom spiritual" scindat își re trăiește, prin ultima sa ipostază umană, existențele anterioare - coborâri succesive în tiparele strâmte ale unor vieți -, spre a redobândi apoi atemporalitatea unității originare, plenitudinea "conștiinței

eterne", a "principiului pur". Naratorul desfășoară aici, prin istoria celor șapte avataruri, un timp al sufletului, figurat ca durată a împlinirii "ființei sufletului", ca devenire temporală ascensională, desăvârșită în și prin momentul revelației sensului celor șapte vieți.

Textul debutează printr-un ritm temporal lent, situat sub semnul unui cronos incert ("Văzu întâi pendula dintre ferestre: limba se legăna lent, greoi, fără zgomot, iar cadranul părea spălăcit de nu se putea distinge nici cifrele nici minutarele", *A. E.*, p.9), iar apoi sub semnul uranic al cifrei șapte ("Dedesupt însă, pe cadranul de perete, citi ușor un șapte negru arab și un altul roșu roman", *A.E.*, p.10). Este configurat în continuare un moment al "trezirii", al redobândirii stării de conștiință, dominat integral de prezența hierofanică a aceleiași cifre: "Cadranul era acum lucitor de alb. Minutarele, două dungi negre, însemnau ora șapte precis" (*A.E.*, p.28). Textul dilată apoi clipa rememorării unui trecut prin care ființa își cunoaște sensul și rostul, clipă aflată sub același semn temporal ca și momentele anterioare: "Cadranul pendulei lucios și alb arăta aceeași oră, parcă minutarele nici nu s-ar fi clintit" (*A.E.*, p.305). Timpul uman se deschide la început intermitent spre o durată situată dincolo de ritmul minutarelor și în care se va dizolva integral prin moarte. Clipa finală apare valorizată la Liviu Rebreanu ca și moment al iluminării și înălțării: "Compasul minutarelor se șterse și în ochii lui Toma Novac rămase numai albul, din ce în ce mai lucitor, ca o lumină albă, blândă și mângâietoare" (*A.E.*, p.307).

Structura discursului este determinată de existența a două nivele temporale distincte - timp și supratimp - între care "ființa sufletească" pendulează. Secțiunile narrative ce transcriu concentrat destinul unor "eroi" (Mahavira și Navamalika Unamonu și Isit, Gungunum și Hamma, Axiu și Servilia, Adeodatus și Maria, Gaston și Yvonne, Toma și Ileana), ipostazieri ale unei unice și scindate conștiințe, alternează cu secțiuni lirice care cuprind imaginile înălțărilor înspre nemărginire și ale căderilor în tiparele vieților succesive.

Textul pune atât problema raportului dintre timpul

ființei umane și supratimpul atomului spiritual, cât și problema deschiderii permanente a temporalității profanului spre ceea ce a sacralului. Între veșnicie și vremelnicie se întinde o zonă intermediară, care, deși situată deasupra spațiului și în afara timpului uman, rămâne un câmp al regretului și speranței: "Sufletul înțelegea și se îndoia între regrete și speranțe" (A.E. p.28) sau "Amintirea vieții pure în altă lume străbătea ca un luminis înviorător, ca o promisiune a împlinirii speranțelor" (A.E., p.67). Timpul vieții apare ca un timp al căderii și înstrăinării de esență, în care ființa se zbuțumă și se consumă (dimensiune temporală evidentă, în *Ion* și *Gorila*), dar și ca un timp cu promisiuni de regăsire și împlinire (orientare temporală vizibilă în *Pădurea spânzuraților* și *Ciuleandra*). Eliberată prin moarte de constrângerile lumii concrete, "ființa sufletului" tinde spre atemporalitatea și aspațialitatea desăvârșirii. Nereușind însă să atingă starea de armonie originară, ea rămâne o vreme suspendată între două lumi, în orizontul "timpului transparent" (A.E., p.29), zonă intermediară ce păstrează vagi urme ale curgerii și tinde spre imobilitate. "Conștiința nedeșăvârșirii", prelungită în "sentimentul singurătății dureroase" (A.E., p.144), constantă a universului rebrenian, precede de fiecare dată căderea în profan. Prăbușirea în timpul devenirii și morții este trăită dramatic ca înlănțuire în "cătușele spațiului și timpului": "Conștiința își pierde mereu luminile, amestecându-se în suvoiul timpului, rostogolindu-se în îmbrățișarea spațiului" (A.E., p.266) sau "Apoi conștiința se topi într-o formă nouă, o licărire infimă într-un întunec înăbușitor" (A.E., p.244). Nașterea apare de fiecare dată ca întunecare, tot așa cum moartea deschide drumul spre lumină.

Atâta vreme cât conștiința se află prinsă în "cercul strâmt" al spațiului și timpului, ea recunoaște vag însemnele magice ale numărului șapte sau trăiește întâlnirea cu ființa iubită cu senzația incertă a reiterării unei pasiuni neîmplinite. Reduplicarea nu vizează numai sentimentul iubirii, ci și percepția spațiului ("Din primul moment avu impresia că a mai umblat cândva pe aici", A.E., p.177), și comprehensiunea

logosului ("Citind i se păru că întâlnește lucruri care dormeau într-însul, pe care le-a visat cândva și apoi le-a uitat când s-a deșteptat" (A.E., p.163-164). Vieți trecute se oglindesc fulgurant și vag, împărtaşind ființa din sacralitatea unui orizont temporal transcendent.

Misterul este focalizat în semne fascinante, manifestate în toate cele șapte existențe. Avatarii caută să depășească lumea contingentului, să se apropie de esență descifrând taine. Necunoscutul îl atrage pe Mahavira, (căruia, în poiana sfântă, "cerul și pământul îi deschideau tainele", A.E., p.35), pe Unamonu, (care dobândește printre preoții zeului Osiris "inițierea în tainele lumilor văzute și nevăzute", A.E., p. 69), pe Gungunum (pentru care "dragostea de lumină" devine o patimă mistuitoare), pe Axius (care caută în cărți "misterele vieții, ale morții", A.E., p.163), pe Adeodatus (cel care se dăruiește credinței), pe Toma, (care caută în filosofie un mod de dezlegare a misterele). Calea spre lumea de dincolo nu se deschide însă prin logos, ci prin iubire, "merinde a veșniciei". Iluziile înțelepciunii și magiei vor fi de fiecare dată spulberate în momentul în care dragostea, "fericirea fericirilor și taina tainelor", autentic semn al transcendentului, va împlini ființa. Viața trăită în afara iubirii, așa cum demonstrează convingător Ovid S. Crohmălniceanu, apare atunci ca zădărnice, rătăcire și înstrăinare; trăirea autentică și plenară, ce concentrează "toată lumea de la începutul începutului până la sfârșitul sfârșitului" (A.E., p.174), poate însă conferi un sens ascensional existenței.

Judecată din perspectiva paramnezei de reduplicare și a similitudinilor existente între destinele celor șapte "eroi", temporalitatea lumii textului pare să se configureze prin obediență față de un model temporal ciclic³⁵. Dincolo însă de reiterarea unui tipar circular, istoria "verificării supreme" cuprinde și momentul transcederii orizontului rătăcirii și căutării, momentul împlinirii "ființei sufletului" și al revelației proprii devenirii. Ciclicitatea ne apare semnificativă doar pentru o secțiune a romanului (cea care cuprinde retrăirea celor șase existențe), fiind depășită însă prin integrarea temporalității "ființei sufletului" în zonele imuabile ale supratimpului.

Semnificația romanului nu este focalizată în teritoriile temporalității ciclice (a căror prezență se justifică prin dorința de adecvare a timpului istoriei la modelul propus de teoria metempsihozei), ci în momentele transgresării ei, momente prin care tiparul circular se sparge. Viziunea rebreniană dimensionează existența umană prin "râvna spre purificare" și timpul uman, prin deschiderea spre eternitate. Prefigurat doar în clipele de beatitudine pe care Ion și Apostol le cunosc prin pământ și lumină, supratimpul devine, în cartea care i-a fost "cea mai dragă" lui Liviu Rebreanu, dimensiune cardinală.

Roman al timpului, *Adam și Eva* concentrează și complinește, într-o structură stratificată, întreaga viziune temporală a lui Liviu Rebreanu. Ea se specifică în primul rând într-o temporalitate a "lumii din afară", în orizontul căreia ființa umană se zbate căutându-și zadarnic liniștea și rostul, timp suveran în *Ion* și *Gorila*, dar proiectat și în modelul reiterat de șase ori în cartea "cuplului etern". Perspectiva prozatorului este însă centrată de temporalitatea "lumii dinlăuntru" (refigurată în *Răscoala*, *Pădurea spânzuraților*, *Ciuleandra*, și *Adam și Eva*), durată interioară ce se poate împărtăși din eternitate.

Spațiul lumii re-create este supus legilor orientării și pulsației, forțe ordonatoare ale discursului rebrenian. Viziunea organică structurează un univers cosmotoc, în care pământul, omul și cerul sunt într-o continuă, calmă sau tensionată interrelație. Într-un registru armonic, ființa umană se integrează în spațiu sau îl integrează, aspirându-i efluviile: "Cerul se răzbunase puțin și umplea văzduhul cu un albastru mai blând ca întotdeauna. Soarele surâdea în asfințit, galben, slab ca fața unui moșneag vesel iar lumina aceasta săruta pământul ca o rouă binefăcătoare [...] Apostol stătu un răstimp cu ochii spre soare sorbind cu nesațiu lumina zâmbitoare" (*P.s.*, p.94), sau "Ieșind în ogradă Ion se opri ca trăznit și fără să vrea sorbi mirosul de verdeață sălbatec și ud ce plutea în văzduh" (*I.*, p.341). Dacă pentru Apostol Bologa starea de plenitudine presupune înălțarea spre lumina cerească ("Privirile însă îi zburau, nerăbdătoare, spre strălucirea cerească...", *P.s.*, p.320), în

Ion retrăirea armoniei primordiale se petrece prin cufundare în teluric. Lumina și pământul sunt în cele două romane nu numai nuclee de coerență ci și semne ale așezării eroilor centrali în ordinea valorilor conștiinței sau materialității lumii. Beatitudinea întâlnirii cu lumina (lui Apostol Bologa "dezmiardarea razelor tremurătoare începea să i se pară dulce ca o sărutare de fecioară îndrăgostită, amestindul, încât nici bubuiturile nu le mai auzea. În neștire, ca un copil lacom întinse amândouă mâinile spre lumină, murmurând cu gâtul uscat: Lumina ! ...Lumina !, P.s., p.85) sau voluptatea întâlnirii cu pământul ("Lutul negru, lipicios, îi țintuia picioarele, îngreunându-le, atrăgându-l ca brațele unei iubite pătimase. Îi râdeau ochii, iar fața toată îi era scăldată într-o sudoare caldă de patimă. Îl cuprinse o poftă sălbatică să îmbrățișeze huma, să o crâmpoțească în sărutări. Întinse mâinile spre brazdele drepte, zgrunțuroase și umede...", I., p.429-430) sunt însă trăite cu aceeași intensitate. Izvorâtă din zonele obscure ale instinctului sau din limpezimile conștiinței în care lumina a coborât, dorința nedefinită de regăsire a sinelui prin refacerea unității organice cu spațiul și timpul cosmic este prezentă la cei doi eroi. Semne ale unui orizont spiritual deschis, al "iubirii celei mari, universale"³⁷ sau a unei împătimirii telurice, lumina și pământul au prin puritate și forță arhetipală, valorile unor entități primare. Manifestat ca prezență eterată în *Pădurea spânzuraților*, sau ca vagă infinitate în *Adam și Eva*, spațiul contopirii cu "totul" universal este în *Ion* întindere concretă, uriașă și vie, care "respiră și trăiește" (I., p.60) și în fața căreia eroul resimte, profund și contradictoriu, spaima și voluptatea reintegrării în trupul stihial.

Spațialitatea lumii ca de altfel întreg universul uman se definesc prin pulsație și tensiune. Natura amenință ("Ninsoarea aspră îi plesnea peste obraji, îi înțepa în ochi, iar vântul le sâsâia în urechi amenințător", I., p.402; "Fulgii se topea pe brațe ca niște sărutări reci și amenințătoare", I., p.195; "Și-n sărutarea asta grăbită simți un fior rece, amenințător", I., p.430) se zvârcolește ("iarba tăiată și umedă parcă începea să i se zvârcolească sub picioare", I., p. 61; "zvâcoliri de lumină", I.,

p.81), ca și întreg universul uman. Agresiunea și zbaterea definesc tumultul lumii din afară ("poalele se bolborosesc", "colbul se învâltorește", mamele și babele "forfotesc despre necazuri", bobitele de nea sunt "văltoare de viscole"), tensiunile "lumii dinlăuntru" (în suflet "se zvârcolea un iad de limbi de foc", *P.s.*, p.143; "cu cât încerca să-și mulcomească zvârcolirile sufletului, cu atât gândurile izvorau mai furtunoase", *P.s.*, p.149; "o privire îl făcea să se zvârcolească ceasuri nesfârșite", *G.*, p.36), dar și întreaga existență ("Peste zvârcolirile vieții vremea vine nepăsătoare ștergând toate urmele", *I.*, p.574 sau "El se pregătise pentru o viață normală într-o lume cuminte care acum se zvârcolea la pământ", *G.*, p. 31). Încleștarea și zbaterea, ce ating apogeul în imaginile mulțimii tumultuoase din *Răscoala*, sunt mișcări dominante ale universului rebrenian; ele definesc raporturile dintre om și natură, cele interumane și cele ale ființei umane cu ea însăși.

Agresivitatea naturii, atât de evidentă în *Ion*, se va estompa în romanele ce vor urma. În *Pădurea spânzuraților* spațiul ostil al întunericului și vântului (prezențe imateriale, ca și lumina) va fi interiorizat, va cuprinde teritoriile sufletești ca de altfel și dansul în romanul *Ciuleandra*. Întunecarea, lumina sau ritmul frenetic vor deveni un mod de a fi, o formă de existență sufletească.

Imaginea spațială este la Liviu Rebreanu matrice în care se toarnă trăirea, limbaj prin care se transcriu mișcările gândului și sentimentului. Forța prozei sale de analiză este generată de capacitatea de a prezenta tensiunile conștiinței în termeni vizuali. Astfel imanența și ambianța apar nu numai ca dimensiuni consonante dar autonome ("Întunericul sugruma satul împrăștiat" și ...întunericul umed, înecăcios îi strângea în clește inima din ce în ce mai fără milă", *P.s.*, p.24), cât și ca valori solidare, sinonime ("Și strălucirea i se părea când ca privirea lui Svoboda sub streang, când ca vedenia pe care a avut-o în copilărie, la biserică", *P.s.*, p.86), sau identice ("...flacara ardea mai albă în sufletul lui ca un rug luminos, ce-i mistuia trecutul și-i zămislea viitorul", *P.s.*, p.187).

Intensitatea vieții interioare se citește la eroii rebrenieni

numai în privire. Chipurile personajelor nu se disting, se văd doar ochii "pătrunzători și stranii", cu "luciri dârze", "luciri nemaivăzute", "strălucitoare", "care frig", sau cu "priviri de câine de pripas" etc. Portrele sunt rare iar accentul cade întotdeauna pe expresie: "fața aspră părea mai frământată de înfrigurare (*R.*, p.274), "fața veșnic încruntată" (*R.*, p.38) sau "i se întipărea pe față atâta răutate și încăpățănare" (*I.*, p.199). Ochii și expresia sunt elemente de accent ale imaginii umane sau ale locuinței: "numai geamurile rămaseră cenușii ca niște ochi bolnavi" (*P.s.*, p.111), "clădirea privea cu fața spre stradă" (*P.s.*, p.126), "ferestrele ca niște găuri cenușii" (*R.*, p.136) etc.

Dacă trăirea eroilor este transcrisă adeseori în registru vizual, imaginea spațiului reține și ea însemnele prezenței umane și ordinii. Privirea care a exercitat un intransigent control și o permanentă orientare a materiei epice organizează și spațiul. Peisajul este de cele mai multe ori vertebrat. Drumul, element cu valoare metatextuală sau posibil simbol al destinului, este nervura spațiului rebrenian. Un ochi mobil, situat în înalt, cuprinde amplu spațiul, fixând arterele în funcție de care se structurează întinderea. Axe, semne ale mișcării, ale devenirii dar și urme ale prezenței umane, drumurile (ca de altfel și apele) împânzesc lumea refigurată și conduc nu numai pașii eroilor, ci și privirea celui care scrutează orizontul. Situat în înalt, ochiul naratorului parcurge peisajul tot așa cum a parcurs și destinul eroilor. Mișcarea privirii este totdeauna orientată: "Lunca era un sat lung pe malul drept al unui râuleț gălăgios [...]. Șoseaua trecea prin mijlocul satului iar calea ferată prin dosul caselor, prin grădini și livezi ce se urcau pe coastele piezișe. Împrejurul gării valea se lărgea ca un fum de cazan, iar dincolo de sat se strâmta iar până la gura văii, care coboară dintre munți, în stânga. Calea ferată și șoseaua treceau peste pârâu pe un pod comun, cârpit de curând. Bologa mai înaintează vreo treizeci de pași, pe urmă pe țărnul pârâului descoperă drumul spre front [...] Drumul urcă prelung, și pârâul se micșorează ..." (*P.s.*, p.135-136). Imaginile Amarei (*R.*, p.61-62), Pripasului (*I.*, p.11, 12, 23, 59), Armădiei (*I.*, p.142), Parvei (*P.s.*, p.156), fascinantele spații din *Adam și Eva*

(*A. E.*, p.40-41, 45, 72, 111 etc.) sunt văzute de același ochi orientat, ce cuprinde cu mare acuratețe direcția, topografia, relieful. În proza rebreniană apare frecvent privitorul intermediar, un ochi încadrat în peisaj, care filtrează imaginea spațiului prin propria sa subiectivitate: "Caporalul își răsucea mustățile și se uita mereu împrejur, cercetător și cu dispreț. Priveliștea îl supăra..." (*P.s.*, p.7); "Ion nu se mai sătura privindu-l ca o slugă credincioasă pe un stăpân falnic și neîndurător" (*I.*, p.59). Mahavira "se uită împrejur așteptând ... " (*A.E.*, p.49) sau "Privirea lui Adeodatus alunecă peste bolțile portalului ..." (*A.E.*, p.190). Prin prezența acestui ochi interpus între privirea naratorului și peisaj, autoritatea și omnisciența naratorului nu sunt subminate; punctul de vedere este doar nuanțat.

Adeseori eroul este integrat în imaginea spațiului și urmărit străbătând drumul (*R.*, p.101-103, *A. E.*, p.197; *P.s.*, p.135-136 etc.). Parcurgerea întinderilor de către privire sau simultan de privirea naratorului și erou este un mod de a transcrie temporal imaginea percepută. Nu se poate nega faptul că orice transcriere a imaginii în cuvânt este o convertire a percepției simultane în succesivitate. Dar rostirea poate crea și sugestia unei simultaneități așa cum se întâmplă în proza lui Anton Holban sau M. Blecher. La Liviu Rebreanu supremația valorilor temporale este evidentă. Existența umană și peisajul sunt transcrise în discurs ca devenire și nu ca stare. Viața și natura apar ca teritorii ale trecerii. Peisajul simbolic reprezintă singura excepție de la legea temporalizării reprezentării spațiului. În acest caz imaginea fixează, în imobilitatea ei, sensul unor existențe. Primul aliniat din *Pădurea spânzuraților*, prin imaginile claustrării ("clopotului uriaș de sticlă aburită"), și agresivității (spânzurătoarea "înfiptă", câmpia "înțepată") anunță un întreg destin. Imaginea casei de la începutul romanului *Jar*, decodată de prozator, se constituie ca semn al devenirii eroinei: "Plasarea acțiunii jumătate în subsol, jumătate în încăperile de deasupra, are oarecum un caracter simbolic: ceea ce sufletul omenesc frământă și nădăjduiește în adâncime, viața deasupra distruge și contrazice prin mersul dinamic al acțiunii ei"³⁸.

Prin investirea cu valoare simbolică a imaginii spațiale sau prin insinuarea vizualului în orizontul reprezentării trăirii, opera lui Liviu Rebreanu depășește formula configurării și funcționalitatea spațiului din romanul realist de tip balzacian, unde vizualul este modalitate de a genera iluzia tridimensionalității sau indiciu psihologic. Expresie mediată a devenirii eroilor sau imagine impregnată de însemnele umanului, spațiul lumii romanelor lui Liviu Rebreanu este simbol, cadru vertebrat sau entitate vie și pulsatorie.

NOTE

1. Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie. Naturalism și stil*, Ed. Univers, București, 1970, p.40-46.
2. *Romanul românesc în interviuri, O istorie autobiografică*, Antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, Ed. Minerva, București, 1986-1988, vol.III, partea I, p.48.
3. *Ibid.*, p.162.
4. *Ibid.*, p.149.
5. *Ibid.*, p.184.
6. *Ibid.*, p.180.
7. Liviu Rebreanu, *Cred*, în *Amalgam*, Ediție îngrijită, prefătată, antologie și note de Mircea Muthu, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p.47.
8. Întrucât momentele temporalității discursului corespund mutațiilor ce intervin în modul eroilor de a trăi timpul, nu mai detaliem aici aria lor, limitându-ne doar a le trasa conturul. Ele vor fi mai ample definite cu prilejul lecturii spațio-temporalității lumii create prin discurs.
9. Liviu Rebreanu, *Literatura și iubirea*, în *Amalgam*, p.142.
10. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1980, p. 166-168.
11. Ion Vlad, *Dosarul creației în Lectura romanului*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p.20.
12. Liviu Rebreanu, *Jurnal*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1984, p.203.
13. Am consultat ediția *Opere*, Ediție critică de Nicolae Gheran, Ed. Minerva, București, 1972-1981.
14. Ioana Em. Petrescu, *Extazul dansului*, în vol. *Liviu Rebreanu după un veac, O carte gândită și alcătuită de Mircea Zăciu*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1985, p.253.
15. *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, p.158-159.
16. *Ibid.*, p.160.
17. Nicolae Manolescu, *Op. cit.*, p.164.

18. *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, p.158.
19. Afirmatiile definesc prezența în operă a ceea ce critica va numi "scrib implicat" sau "alter-ego al autorului" - Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, Ed. Univers, București, 1976, p.106.
20. În studiul *Structuri geometrice și structuri plastice*, Ed. Meridiane, București, 1984, p.177-178, Zamfir Dumitrescu remarcă faptul că în epocile în care pictura este evocatoare a lumii concrete, importanța ramei ca "subliniere a limitelor suprafeței, suport crește, ea având rolul de a evidenția caracterul de «fereastră», de deschidere spre o lume a subiectivității artistice", de a sublinia hotarele dintre "lumea iluzorie și cea concretă". Exegeții consideră că importanța ramei tabloului a fost o consecință a tridimensionalității unui spațiu evocat de perspectivă. Scăderea importanței ramei este strâns corelată cu figurația imaginii vizuale oferite și, dintr-un anumit punct de vedere, este cu atât mai justificată cu cât depărtarea de o sugestie a spațiului tridimensional perspectiv este mai mare. Preluând constatarea și aplicând-o la configurația discursului, putem afirma că sublinierea marginilor, atât de evidentă la Liviu Rebreanu, este o consecință a tridimensionalității lumii re-create. Preocuparea pentru aceste delimitări se va estompa pe măsură ce se va diminua interesul pentru realizarea iluziei volumetrice.
21. Liviu Rebreanu, *Cred*, în *Amalgam*, p.32.
22. Id., *Literatura și iubirea*, în *Amalgam*, p.159.
23. Mircea Zăciu, *Liviu Rebreanu și conștiința istoriei*, în vol. *Liviu Rebreanu după un veac*, p.260-261.
24. *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, p.184.
25. Joseph Frank, *La forme spatiale dans la littérature moderne*, în "Poétique", nr.10, 1972, p.247.
26. Într-un discurs în care "prezentarea" (și nu "povestirea") este forma predilectă de manifestare a epicului, iar comentariul auctorial este redus la necesarul încadrării scenei, lumea re-creată este în primul rând auzită și nu văzută. Prima imagine, așa cum apare ea în transcrierea celei mai vechi amintiri a prozatorului a fost auditivă. Lumea textului, discurs al discursurilor, manifestată predilect ca realitate sonoră, se deschide în *Răscoala*, *Ciuleandra*, *Gorila* și *Amândoi* prin cuvântul rostit de personaj. De aceea comentariul temporalității universului fictiv se sprijină în primul rând pe analiza rostirii eroilor.
27. *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, p. 199.
28. Liviu Petrescu, *Structura timpului în Ion*, în vol. *Liviu Rebreanu după un veac*, p. 191.
29. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, cap. *Romancierii*, Ed. Minerva, București, 1982, p.733.
30. *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, p.88.
31. În studiul *Timpul interior al lui Liviu Rebreanu* (în *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, București, 1987) Ovid. S. Crohmălniceanu face, la pagina 73 următoarea afirmație, argumentată de cuvintele lui Rogojinaru din final: "Ceea ce putea fi inițial doar inconștient sau cinism sună acum sinistru, marcând distanța enormă parcursă de universul romanului în procesul degradării, la care a fost supus". Concluzia se sprijină pe opinia ostilă unui personaj care reprezintă doar un punct de vedere în judecarea evoluției eroului central. Procedeu este frecvent în romanele lui Rebreanu unde, în final, se organizează, prin refracție, construcții verbale improprii, opace sau ostile față de reala devenire pe care lumea refigurată o desfășoară. Considerațiile aberante ale lui Romus

POETICA ORGANICULUI

Oloman la mormântul Lianei, întreaga demonstrație a preotului din *Pădurea spânzuraților* sau a judecătorului Dolga din *Amândoi* sunt câteva exemple. Extrapolând aceste puncte de vedere, exegeza poate conduce spre sublinierea unui sens declinat al devenirii. Pluriperspectiva, prezentă la Liviu Rebreanu în interiorul lumii re-create, impune însă o modalitate de interpretare diferită.

32. Ovid. S. Crohmălnicescu, *Op. cit.*, p.7.

33. Ion Vlad, *Recitind Pădurea spânzuraților*, în vol. *Lectura romanului*, ed. cit., p.30.

34. Ovid. S. Crohmălniceanu, *Op.cit.*, p.81.

35. Ovid. S. Crohmălniceanu, *Op.cit.*, p.67-68.

36. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1974, p. 327: "Ainsi, un moment ou une portion de temps peut devenir à tout moment hiérophanique: il suffit qu'il s'y produise une kratophanie, une hiérophanie ou une théophanie pour qu'il soit transfiguré, consacré, commémoré..."

37. Liviu Rebreanu, *Caiete de creație*, în *Opere*, vol. V., Ed. Minerva, București, 1972, p. 353.

38. *Romanul românesc în interviuri*, vol. III, partea I, p. 76.

III

HORTENSIA PAPADAT - BENGESCU,
CICLUL HALLIPA:

POETICA CENTRULUI

Configurația discursului în romanele care alcătuiesc ciclul Hallipa impune, datorită unei continue schimbări de "atitudine formală" ("Acțiunea fiecăruia e însă cu totul separată și chiar atitudinea formală diferită"¹), desfășurarea comentariului în ordinea apariției în timp a operelor. Tributară unui Hinterland real doar prin respectul pentru valorile și raporturile ce definesc universul uman ("Socot romanul propriu-zis ca însemnând realizarea vieții, deci a adevărului; în consecință ca pe ceva riguros și grav"²), literatura Hortensiei Papadat-Bengescu este defintă ca rezultat al unui proces "absolut imaginativ": "Nu creez după model dar absolut deloc [...] Așa-zisul fenomen de inspirație, în ceea ce mă privește, e pur imaginativ, dar absolut imaginativ"³). Imaginarul însă nu se instituie în afara unor coordonate fundamentale ale lumii reale (pe care opera le transfigurează) și nici în afara unor tipare configurative (prin intermedierea cărora discursul ficțional se organizează și orientează). Mărturisirile prozatoarei evidențiază, așa cum se va vedea, nu numai prezența unei pre-concepții arhitectonice riguroase, ci și reiterarea involuntară a unor structuri evenimentțiale prin care creațiile sale se continuă și se complinesc: "Fiecare volum s-a născut și a trăit o viață a lui și numai a lui. După un timp însă, se aprindea scânteia unei noi prezențe a închipuirii și, spre uimirea mea, acea prezență cu totul nouă în atâtea feluri conținea în cercul tras al peisagiului ei uman din personagiile cărții precedente. Este poate, în aceasta, semnul eternei reîntoarceri a evenimentelor, sub un aspect diferit însă"⁴. "Reîntoarcerea" evenimentelor este secundată de un anume mod de organizare a discursului, pe care

o lectură întreprinsă din perspectiva spațio-temporalității îl situează sub semnul ordonator al centrului. "Analiza" configurației romanelor ce compun ciclul Hallipa evidențiază problematica inedită a "punctului de miră", prezență focalizantă, instituită de o viziune în care figura cercului - tipar geometric configurativ - este fundamentală. Lumea re-creată prin acest discurs centrat este însă supusă unei descentrări în primele trei romane ale ciclului. Ultima carte, *Rădăcini*, urmărește însă drumul spre centru al eroinei principale, într-un discurs în care organizarea geometrică, la fel de riguroasă, se ascunde în spatele unei mișcări epice aparent dezordonate: "E scris pe planuri diverse, cu mai multe ramificații, așa că cele cinci sute de pagini vor da mai puțină impresie geometricului. Sunt trei sau patru grupuri de eroi, cu acțiuni paralele... pe un spațiu mai larg, deci, în mod firesc, cu o tehnică mai puțin bătătoare la ochi în ceea ce are ea exterior"⁵.

Primul roman al ciclului Hallipa se remarcă printr-o lentă mișcare interioară, caracteristică texturii evenimentelor, dar și privirii ce surprinde întâmplările. Simptomatic, romanul cuprinde, în primul și ultimul capitol, două imagini ale "punctului fix de miră": cea din primele pagini indică, prin proiecție în negativ, o zonă a instabilității și anume lumea Prundenilor ("punctul de miră al porții de intrare", izbită într-o parte, *F.d.*, p.15)⁶; cea din final, subliniază centrul fix al unui univers stabil, cel al personajului-reflector. "Punctul fix de miră" de unde unde să îmbrățișezi totul, semn al "cetății statornice a sufletului" îl cunoaște doar Mini, cea convinsă că "numai de pe un loc pe lume poți largi nemăsurat cucerirea simțirii și cunoașterii tale. Ca și acel punct mic pe pânza filmului, acel centru de lumină care treptat crește, se mărește, se apropie, se desfășoară, lărgeste orizontul, cuprinde tot și pe tine deodată" (*F.d.*, p.157). Dar acest punct fix, ce mărește treptat circumferința propriei înțelegeri și trăiri, se află în afara lumii evenimentiale a cărții, lume spre care Mini își îndreaptă doar intermitent privirea. De altfel universul interior statornic și centrat al eroinei nu este cuprins în textura evenimentelor pe care romanul le aduce în prim-plan; el se conturează vag și doar ca termen

antinomic al unei lumi în derivă, față de care își păstrează intactă durata autarhică. Întâlnirile dintre privirea orientată de "punctul de miră" și drama familiei Hallipa constituie adevărata substanță a cărții.

Pentru definirea configurației spațio-temporale a discursului, interpretarea imaginii sălii de muzeu preferată de Mini poate fi relevantă: "Prefera anume una din săli, pentru condițiile ei de spațiu și lumină și pentru canapeauna circulară care permitea o mișcare de rotație leneșă în jurul orizontului tapetat cu tablouri" (*F.d.*, p.149). "Tabloul" dramei lui Doru Hallipa este doar unul din orizonturile cuprinse intermitent de privirea-far a eroinei, situată într-o ordine stabilă și senină, centrată de un "punct fix"; celelalte imagini pe care ochiul ei le cuprinde rămân inaccesibile cititorului. Textul figurează o dinamică a privirii, ca de altfel și o mișcare a lumii privite, întrucât universul Prundenilor cunoaște o continuă anamorfoză, la care Mini asistă din când în când și pe care o filtrează prin propria ei sensibilitate.

Dar această perspectivă pivotantă, care cuprinde, în anumite momente, în raza vizuală, imagini spre a le descifra, este însăși perspectiva cititorului. Cel ce descifrează se definește aici printr-o existență al cărei centru se situează în afara lumii observate ("Nici măcar să nu fie amicii tăi spre a lua parte la acele necazuri...", *F.d.*, p.12), printr-o sensibilitate ce poate reflecta lumea în "tablou interior" (*F.d.*, p.22) și care poate să se reflecte în lume: "Privind prin geamurile largi, aburite de ploaie, lumea care se perinda, Mini nu o putea vedea deslușit și atunci răsfrângea în afară chipurile vederii interioare" (*F.d.*, p.125).

Există figurat în text un ritual al rotirii ("Avea astfel cu timpul și locul raporturi tainice, de la care nimic nu o putea întoarce. Un ac la o busolă a sufletului ei singular le cârmuia", *F.d.*, p.61) și o obțiune manifestată a personajului-reflector pentru alunecarea continuă spre alte spații, necircumscrise în text, dar indirect prezente prin volutele memoriei involuntare, dar mai ales prin hotărârile subite de a pleca, de a părăsi imaginea asupra căreia se oprise. Aceste plecări ale eroinei închid

capitolele cărții, cum de altfel venirile ei le deschid de cele mai multe ori, creând, la nivelul temporalității discursului hiaturi temporale.

Textul debutează printr-un moment în care alunecarea spre alte orizonturi este oprită, printr-un moment când există "cauze puternice de întârziere" (*F.d.*, p.11). Se poate observa la Mini oroare față de orice stagnare, percepută ca o gravă împietare a rotirii privirii și întregii sale ființe: "Mini nu voia să se sperie pe ea singură, altfel și-ar fi spus: «E poate caz de amânare ! De înnoptat acolo !...»" (*F.d.*, p.11). Simțindu-se "rătăcită", "prinsă" în capcană, ea va apărea din prima frază gata de plecare, "cu pălăria pe cap, cu mânușile alături, dreaptă statuie a muștrării" (*F.d.*, p.11). Oprirea nedorită și chinuitoare o va familiariza cu o "misterioasă dramă" asupra căreia, de acum înainte, privirea ei va zăbovi cu un interes crescând, ce va culmina prin dorința acestei ființe intravertite de a împărtăși cele văzute (*F.d.*, p.123). Deși din ce în ce mai captivantă, imaginea dramei familiei Hallipa va fi contemplată cu intermitențe, întrucât sensul giratoriu al privirii își impune ritmul și legea.

Ochiul naratorului este situat numai în zona în care unghiul vizual al personajului-reflector cuprinde imagini legate de locuitorii de la Prundeni. Rolul lui, în *Fecioare despletite*, este de a privi cum Mini privește, de a vedea ceea ce Mini vede⁷. Raza vizuală a naratorului cuprinde și zone limitrofe momentului întâlnirii cu "misterioasa dramă" și anume apropierea și depărtarea privirii-far a eroinei. Configurat în zona de intersecție a temporalității lumii de la Prundeni cu timpul interior al personajului-reflector, discursul figurează doar unele destine și menține altele în penumbră (viața lui Mini sau Nory Boldovin).

Fluxul narativ se desfășoară cu aceleași intermitențe cu care privirea centrată și rotitoare intersectează lumea supusă descentrării. Între capitolele textului se interpun de fiecare dată elipse și sincopel spațiale ca și cum, din cadranul unui ceas nu ar fi privită decât "ora Hallipa". Și timpul istoriei Prundenilor se reflectă discontinuu în discurs, dar golurile se umplu încet, prin

relatările unor personaje informate ca Nory, Lina sau Elena Drăgănescu, Mini fiind urmărită nu numai privind, ci și auzind, dar întotdeauna filtrând faptele. Naratorul relevă - alături de această transcriere subiectivă a evenimentelor în "tablou interior" - și o proiecție secundă a imaginilor, într-o fascinantă reprezentare de umbre chinezești: în Mini "realitatea naștea astfel de închipuiri care i se suprapuneau ca un al doilea adevăr" (*F.d.*, p.40) sau "Ai haz, tu, Mini [...] mai ales că nu depășești realitatea cu aiurările tale. Mergi cu ea la pas" (*F.d.*, p.57). Astfel, după primul impact cu "drama misterioasă", imaginile reprojctate și stilizate sunt următoarele: "În umbra gradată a coloanelor nude, rodunde, netede, rămase cu gipsul aparent, peste care nu se mai așterneau fardul culoarei sau artificului marmorei, figura hieratică a lui Hallipa, chipul torturat de meduză pe trupul de zeiță al Lenorei, capul stilizat al prințului și micul Puck, strania creatură răufăcătoare - Mika-Lé, se așezau bine" (*F.d.*, p.39); "În decorul acela îi puteai vedea pe toți jucând o pantonimă absurdă, cu gesturi frânte și în fund pitulându-se Ioghi, vizitiul octogenar, care stă acum pe capră, și nevastă-sa, vrăjitoarea gheboasă, dădaca lui Mika-Lé, ținând o capră neagră de panglici" (*F.d.*, p.40); "Mini vedea statui colosale [...] Cariatide având chipul întunecos al Lenorei și susținând pe creștet lespezi, pe care se înălța nevăzută clădirea uriașă a unei dureri stranii, sau închipuiri bastarde și înfricoșătoare, lucrate în mic, cum își lucra Mika-Lé desenele, și care semănau cu divinitățile informe și răutăcioase ale Egiptului" (*F.d.*, p.41), sau "Vestibulul părăsit semăna cu un templu și Mika-Lé cu o păpușă de lemn ca acele care se găsesc în bagajul sarcofagelor sărace" (*F.d.*, p.43). Fiecare moment al devenirii Prundenilor este proiectat de "ochii dinăuntru" într-o imagine secundă, trecut printr-un filtru tragic, grandios sau parodic. Este fixată astfel esența, "al doilea adevăr", cel eterat, al închipuirii, relevat prin geometrizarea și stilizarea multiformului, prin reducția particularului trecut dincolo de "fardul culoarei și artificul marmorei". Ceea ce apare ca inedit și paradoxal în această transcriere a imaginii este tocmai forma concretă, dar în același timp spectaculară și generalizantă a

proiecției secunde.

Lumea în *Fecioare despletite* este deci figurată o dată ca reprezentare interiorizată, filtrată de sensibilitatea personajului-reflector și încă o dată, ca reprezentare secundă a acestei prime transfigurări.

Discursul circumscrie indirect, prin această splendidă strategie narativă, statutul de ficțiune al creației romanești ca "al doilea adevăr", ca "închipuire" ce merge "la pas cu realitatea", ca de altfel și condiția lecturii ce merge "la pas" cu realitatea re-creată. Naratorul o reprezintă pe Mini cuprinsă în lumea fascinantă a "Cetății vii", absorbită de propriul univers interior, dar mai ales oprită nedorit, din rotirea ei ritualică, la "ora Hallipa". Prin intermedierea privirii personajului-reflector (al cărui statut amintește de situarea barocă a "spectatorilor în interlumi"⁸), imaginea lumii nu este doar transcrisă, ci și descifrată și reproiectă. Perspectiva naratorială include deci perspectiva personajului-reflector, punct de vedere care, la rândul său inegrează o nouă ordine perspectivală, cea a reflectării imaginii în registrul expresiv al celui "de-al doilea adevăr". Viziunea aceasta nu restrânge ci amplifică, prin intermitente proiecții "speculare", orizontul semnificant al romanului.

Transcrierea periodică a evenimentelor în spectacole de umbre chinezești definește doar primul roman al ciclului. În *Concert...* sau în *Drum ascuns* vor apărea arareori reminiscențe ale acestui demers, asumat acum de narator și realizat numai în intenția de a sublinia decrepitudinea și dezarticularea. Păpușile și marionetele își vor pierde misterul și, privite în plină zi, vor desfășura spectacolul grotesc al unui deficit de viață și forță.

Configurația internă în *Fecioare despletite* este deci generată de o perspectivă narativă ce integrează, chiar dacă numai parțial, mișcarea pivotantă a unui personaj-reflector, așa încât orizontul lumii refigurate se compune din imagini discontinue. Renunțarea la această perspectivă de mare forță structurantă, dar cu implicații profund subiective în ceea ce privește natura reprezentării, se va petrece în *Concert din muzică de Bach*. Forța configurantă a centrului se manifestă și

aici, dar "punctului de miră" al suprafeței plane îi corespunde acum verticalitatea "axei de construcție", a "coloanei", a "rampei de sprijin a întregului parcurs"⁹ (semn definitoriu al "geometriei în spațiu", evidențiată încă de la apariția romanului de Pompiliu Constantinescu).

Dacă în *Fecioare despletite* se putea descifra orientarea privirii personajului-reflector dinspre centru spre periferie, dinspre "punctul fix de miră" spre lumea de la Prundeni, în cel de-al doilea roman sensul este inversat, ochiul obiectiv al naratorului urmărind linii de forță îndreptate spre o axă centrală: concertul. Ca și în primul roman, lumea creată prin acest discurs orientat convergent nu va cunoaște însă centrul focal. Universului uman refigurat i se refuză momentul concertului. Printr-un gest narativ deliberat, printr-o sancțiune epică prelungită, evenimentul muzical este mereu amânat, (venirea lui Marcian, moartea Gramandulei, a Siei și probabil a lui Maxențiu). Îndepărtarea continuă a punctului de fugă nu este altceva decât expresia, la nivelul configurației discursului, a incapacității acestei lumi de a se situa în zona privilegiată a "punctului de miră". Concertul din muzică de Bach ar fi fost un concert al centrului tonal și al armoniei desăvârșite¹⁰, orizont muzical incompatibil cu o lume supusă integral legilor divergenței. În ultimul capitol al romanului este însă figurat un pseudo-centru narativ, realizat prin imaginea ceremoniei înmormântării Siei. Aici spațiul concret de convergență (biserica Amzei, în mijlocul căreia se află sicriul Siei și în jurul căruia sunt reuniți, din "considerente indirecte", toți eroii romanului) cuprinde un orizont afectiv disonant. Trăirile dizarmonice par un timp orchestrate de coralul de Bach: "Fraza aceasta întreruptă și repetată și încercarea vocilor de a-și vorbi una alteia trecea fiori prelungi peste trupul acum uniform al asistenței" (C., p.322). Consonanța de scurtă durată a celor ce-și aud suferințele și tensiunile sublimite este determinată de prezența unui tip de receptare fundamental distorsionant și demistificator: "Armonia uneori se umfla ca un ferment, creștea cum crește un aluat și alteori se destrăma ca un putregai" (C., p.323). Situată sub semnul precarității, întrucât trecută prin

filtre impure și deformante, armonia muzicală a oratoriului va fi trăită convulsiv, ca spasm:" Așa neîntreruptă, melodia își da intermitențe de puls și firul ei înnodat ca ochiuri în jurul gâtului îți făcea o împletitură sufocantă, prin care respirația se strecura ca un suspin de plâns" (C., p. 323) sau "Dure, inexorabile, durerile împletite în marmura acordurilor vocale urcau în legiuni grele, pline de jale, pe suișul lor neisprăvit spre eternitate. Părea că pasul lor nu se va mai isprăvi niciodată acolo sus, în infinit, pasul lor aici, jos, înfipt în camera convulsionată de un același spasm, în trupul unic al celor ce erau vii acolo în biserică..." (C., p. 323). Cuvântul naratorului subliniază cu precădere reflexul melodic al zbaterii și nedeșăvârșirii umane: muzica oratoriului nu configurează, pentru cei reușiți în biserică Amzei, un orizont compensatoriu sau cathartic ci un spațiu de rezonanță al trăirilor obscure și dizarmonice.

Semnificația acestui pseudo-centru narativ nu se constituie numai prin opoziție cu imaginea promisă, dar absentă a concertului, ci și prin contrast cu modul în care este receptată muzica lui Bach cu prilejul repetiției generale. Raportul dintre trăirea armonică a Elenei Drăgănescu și afectivitatea distorsionată a celorlalți (exprimat mediat prin modul diferit de receptare a muzicii) este similar cu cel dintre universul interior, centrat și stabil al lui Mini și lumea "fecioarelor despletite".

Proiecția, în registru muzical, a dominantelor orizontului uman (din *Concert...*) are funcționalitatea epică a transcrierii spectacolului vieții în limbaj plastic (din *Fecioare despletite*). Vocea naratorului punctează muzical momentele esențiale ale devenirii personajelor (fapt demonstrat de Ion Vlad¹¹) sau definește mediat eroii prin relevarea unor afinități/incompatibilități cu universul armoniilor sonore: "Dar doctorul Rim nu cunoaștea vibrațiile decât la vioară. Doctorița Lina, bondoaca lui soție, era afonă și Sia, infirmiera, era bloc impermeabil, care slujea de adăpost unor gânduri puține, dosnice" (C., p. 162) sau Mica-Lé era "dizarmonică", "antimuzicală" (C., p. 277) iar Marcian "vedea lumea în exemplare și simfonii, iar nu conglomerate" (C., p. 277).

Romanul se remarcă printr-o configurație narativă

riguroasă, ce poate fi definită, în termeni muzicali, prin trei "linii melodice" (familia Rim, familia prințului Maxențiu și familia Drăgănescu) contrapunctate, conduse convergent, desfășurate între stridențele unei sonerii (cap.I) și o promisiune de concert (cap.XVIII). Cele trei linii narrative ascund, dincolo de o aparentă armonie, disonanțe profunde, denunțate direct, de privirea intransigentă a naratorului, sau indirect, de inteligența incomodă a lui Nory sau de intuiția și sensibilitatea lui Mini. Apariția unor intruși (Sia, Lică, Marcian) va agrava dezacordurile, deteriorând iremediabil echilibrele precare și superficiale, dezvăluind existența unor "planuri parcă inverse și mobile" ca cele ale unui "trotuar rulant" (C., p. 163). Cele trei linii epice sunt corelate prin traiectoria zigzagată a unui "personaj agent" (Lică)¹² sau prin comentariile unor eroine inițiate în dramele celor trei familii.

Acțiunea debutează *in medias res*. Mobilitatea și amplitudinea punctului de vedere naratorial permite relevarea spectacolului complex al vieții, desfășurat pe scenă, dar și în culise, compus din stridențe, dar și din sonorități în surdină, din intenții declarate și gânduri disimulate, discursul epic "alternând continuu perspective și voci"¹³.

Culisele și cuvântul în surdină, urmărite permanent și atent, alcătuiesc coordonatele unei perspective complementare celei ce surprinde istoria evenimentelor de prim-plan. Instituirea acestei perspective adiacente, care amplifică și nuanțează imaginea lumii, are multiple consecințe la nivelul configurației spațio-temporale a discursului și reprezintă, față de romanul anterior, o ingenioasă inovație.

Temporalitatea discursului va cuprinde astfel, alături de timpi succesivi, ce urmează desfășurarea progresivă a timpului istoriei și timpi simultani, ce surprind și aspecte de culise. Temporalitatea progresivă nu este continuă, ci selectivă și cunoaște rupturi de ritm, cauzate de analepse (trecutul lui Lică sau Maxențiu, cel al familiei Rim) sau de elipse, prin care sunt eludate perioade lipsite de interes epic. Momentele esențiale ale narațiunii sunt secundate de relatarea unor evenimente simultane, realizându-se astfel structuri temporale paralele,

"acorduri temporale" (similare celor muzicale) remarcabile prin amplitudine și complexitate. Astfel, dacă primul capitol relatează evenimente petrecute în interiorul casei Rimilor, capitolul al doilea transcrie discuția pe care, în același timp, Sia și Lică o purtau în stradă, iar capitolul al treilea debutează cu imaginea doamnei Vera spionând, din spatele unor perdele, întâlnirea celor doi. Temporalitățile paralele vor fi apoi reprezentate discontinuu, prin contrapunctare, spre a fi iar suprapuse, în cadrul unui nou "acord temporal", realizat după momentul întâlnirii dintre Lică și echipajul lui Maxențiu. Discursul va refigura un timp evenimente sincrone (gândurile și reacția lui Lică, discuția dintre Ada și prinț) spre a-și continua apoi desfășurarea progresivă, întreruptă intermitent de alte "acorduri temporale". Simultaneitatea va atinge amplitudinea maximă în imaginea ceremoniei înmormântării Siei, zonă de confluență a liniilor temporale dar și loc geometric al tuturor dizarmoniilor afective și intenționale ale eroilor.

Perspectiva complementară a surdinei și culiselor, semn evident al spațializării discursului romanesc, va desfășura, și în cadrul aceleiași serii temporale, durate simultane, ce transcriu sentimente și gânduri ascunse. Dincolo de falsa consonanță a cuvântului convențional și de imobilitatea măștilor, naratorul surprinde trăiri disonante și grave dezacorduri, denunțând permanent actul disimulării, dar nu prin propria sa voce, ci prin rostirea tăcută pe care o face să se audă¹⁴.

În cel de-al doilea roman al ciclului, convergența liniilor epice, contrapunctarea și uneori suprapunerea timpilor narativi definesc o configurație spațio-temporală riguroasă, concertată, ce transcrie anti-concertul uman.

Mișcarea declinantă a lumii își continuă avatarurile în *Drum ascuns*. "Trotuarele rulante" ale unor destine paralele sau divergente sunt acum înlocuite cu "terenurile insalubre" prin care eroii rătăcesc cu iluzia că urmează o cale spre "regiunile superioare". Două linii epice (Walter - Lenora - Coca-Aimée; Elena - Drăgănescu - Marcian) sunt urmărite în paralel. În cadrul primei serii vor apărea intrușii (Lică și Hilda), ce dau

chip, în acest text, "tentației complementarității"¹⁵. Lică reprezintă pentru Coca-Aimée fascinația impurului, iar Hilda, pentru Walter, ultima chemare a sincerității și afectivității. Cele două linii narrative vor fi intersectate în ultimul capitol, realizându-se astfel pseudo-centrul discursului după legile aceluiasi model interior ce a generat configurația romanului precedent. Pregătirea înmormântării lui Drăgănescu este focar narativ cu aceeași funcționalitate ca și scena înmormântării Siei; el se raportează, ca și primul, la același centru, autentic dar absent și acum din orizontul lumii refigurate: Walter "avea o grijă deosebită ca totul să fie bine, ca și cum ar fi fost vorba să dea o revanșă armoniei ce văzuse acolo, la Elena, cu prilejul concertului din Bach" (*D.a.*, p.558). "Revanșa" concertului nu vizează nici aici înaltele armonii umane, ci organizarea riguroasă a spectacolului social, ce ascunde, dincolo de conjuncturale și imperfecte acorduri, un "conglomerat" de subiectivități sterile. Acum însă desincronizarea și disjunția nu mai sunt datorate patimilor și intereselor divergente (ca în finalul *Concertului...*), ci inumanei perfecțiuni a unor mecanisme desăvârșite, situate dincolo de oscilatorii senzații și dorințe, în teritoriile glaciale și pustii ale "sufletelor moarte".

Vocația de regizor al spectacolului romanesc, evidentă în cazul naratorului și talentul de a pune în scenă spectacolul uman, atribuit doctorului Walter, devin manifeste în scenele finale. Ultima secțiune alături subiectivități autarhice, dezafectivizate de o "voință glacială", situate sub auspiciile unui timp "egal, prielnic și definitiv" (*D.a.*, p.567), sub semnul unui destin "prielnic", ce a înlăturat din calea lor factorii ce perturbau "realizarea armoniilor estetice" (*D.a.*, p.562).

Configurația spațio-temporală a discursului urmează și acum legile unei "severe geometrii în spațiu". Cele cinci secțiuni ale cărții vor contrapuncta cele două linii narrative ale textului, mult mai ferm și mai ritmat decât în romanul precedent. Raporturile ce se stabilesc între cele două familii sunt datorate, la un nivel superficial, legăturilor de rudenie sau întâmplării (faptul că Drăgănescu moare în sanatoriul lui Walter) și, într-un plan profund, rațiunii și voinței excesive ce-i

caracterizează pe Walter, Elena și Coca-Aimée, stăpâni deplin ai dorințelor și acțiunilor lor. Acordurile temporale dintre timpii epici sunt acum foarte rare; discursul redă, în cea mai mare parte, stări de conștiință și nu evenimente. Perspectiva amplă ce cuprinde evenimente simultane temporal, dar diferite spațial, este însă prezentă și în *Drum ascuns*, ca tehnică de sudare a liniilor epice. Astfel drumul spre casă, criza și moartea lui Drăgănescu sunt relatate o dată direct (cap.XIII); ochiul naratorului o surprinde apoi pe Elena contrariată de vederea din Predeal, trimițând scrisoarea Tanei și primind vestea morții soțului; secțiunea următoare va cuprinde un prânz în palatul Borodin, scrisoarea adresată de Walter, Hildei și telefonul care anunță doctorului vestea morții lui Drăgănescu. În cadrul aceleiași linii epice, atunci când formele reprezentării sunt dominante, instanța narativă va segmenta inspirat discursul, introducând secțiuni intertextuale (în sensul dat termenului de Gerard Genette¹⁶), fragmente de scrisori adresate Hildei de Coca-Aimée (cap.III), singura forma prin care vocile eroilor se mai aud direct.

Predominanța formelor relatării asupra reprezentării precum și prezența autoritară și exclusivă (cu aceste câteva excepții) a vocii supraindividuale este nu numai un mod de a pune în acord formula narativă cu vârsta unei clase sociale¹⁷, ci și formă de adecvare a tehnicii românești la categoria "cerebrărilor" ale căror stări de conștiință textul le reprezintă. Dacă drama senzuală Lenora este, în *Fecioare despletite*, percepută senzorial, transcrisă în "tablou interior" de un personaj hipersensibil (Mini), viața austeră și "pasiunile glaciale" ale celor din *Drum ascuns* vor fi refigurate de o instanță detașată, constant depărtată de "catacombele și dedalurile sufletești"¹⁸ ale eroilor. Privit din acest punct de vedere *Concertul...* reprezintă o etapă intermediară, unde reprezentarea alternează filtrul obiectiv cu proiecțiile subiective ale personajului-reflector și rostirea impersonală a naratorului cu vocile unor subiectivități dedublate.

Textul desfășoară, în cel de-al treilea roman, drumul eroilor spre anularea oricăror aderențe cu propriul trecut sau cu

temporalitatea celorlalți: "Fiecare din ei gândea, lucra pentru sine, moleculă ce se dezagregase din conglomerat, păstrând subțiată și dureroasă un timp partea cu care aderase..." (*D.a.*, p.246). Dacă în *Concert...* imaginea lumii re-create culmina cu cea a "conglomeratului" dizarmonic (pentru că alcătuit din individualități obscure și aritmice), *Drum ascuns* aduce în centru un alt tip de disonanță, aceea a ritmurilor uniforme dar independente și incapabile să se sincronizeze (întrucât generate de mecanisme interioare perfecte și autonome). "Drumul ascuns" este expresia metaforică a unor încercări obstinate de a cristaliza interiorități neaderente și invulnerabile, este numele dat unei traiectorii ce conduce paradoxal spre o stare apoteotică și alienantă în același timp.

Discursul romanesc situează orizontul lumii re-create sub incidența unor semne textuale. Primul este portretul Salemei, semn, la începutul romanului, al persistenței unor amintiri dezgustătoare, al "greutății trecutului" pe care eroul l-ar fi dorit uitat, iar apoi imagine a unui timp acceptat și venerat, valorizat ca treaptă necesară în drumul spre "regiunile superioare": "În acea impresie înmuiată Salema sta pe tronul divinității" (*D.a.*, p.369). Al doilea semn este portretul lui Darwin, expresie a "grimasei ancestrale" a omului ce "nu se mai sfia în oglinda conștiinței de a fi bestie" (*D.a.*, p.549).

Dacă în *Fecioare despletite* discursul desfășura istoria ruperii unor aderențe afective (dramele Lenorei, a lui Doru Hallipa sau cea a Elenei), iar în *Concert...*, istoria destrămării unor legături formale (căsnicia Linei, Adei sau Elenei), în *Drum ascuns* este urmărit procesul anulării oricăror aderențe. Dinspre drama moralității trădate, romanele ciclului Hallipa vor conduce spre imaginea lumii imorale din *Concert...* și apoi spre amoralitatea lui Walter, a Cocăi-Aimée sau a Corei Persu. Drumul parcurs este cel al unei desensibilizări; polii anamorfozelor sunt reprezentați de senzualitatea "despletită" a Lenorei și de impasibilitatea Cocăi-Aimée, iar momentele acestei traiectorii declinante sunt marcate de modulațiile unui semn poetic -sângele-, metaforă obsedantă a prozei Hortensiei Papadat - Bengescu.

În timp ce în *Fecioare despletite* transpunerea în imagini secunde se realiza, așa cum s-a arătat, în registru plastic, iar în *Concert...* s-a putut remarca transcrierea muzicală a stării sau evenimentului, al treilea roman se definește printr-un alt dublu senzorial al imaginii: glacialul, semn elocvent al deficitului emoțional și afectiv. Astfel "admirația glacială", "politețea rece", "o încredere în sine și o îngâmfare care ar fi fost insolente de nu erau glaciale" definesc chipul imobil al fiicei Lenorei iar "disprețul glacial" o caracterizează pe Cora Persu. Walter - care în "atmosfera lui boreală putea astfel răzbate mai pur prin filonul de otravă" pentru că "sub ghețari, zigzagul scânteii reci a pasiunii tăia drumuri netede pe hartă" - se caracterizează prin "atitudine rece", "pasiune glacială⁵, și "sensibilitate maladivă trecută prin același frigifer unde totul își pierde culoarea, căldura, savoarea".

Ceea ce conferă specificitate primelor trei romane ale ciclului este tensiunea instituită între configurația armonică și riguroasă a discursului narativ și lumea dizarmonică pe care textul o re-creează.

Același raport contrastant, deși cu termenii inversați și în mod vizibil estompat, poate fi recunoscut și în ultimul roman al ciclului : *Rădăcini*. Poetica centrului determină aici evoluția eroinei din prim-plan, Nory Boldovin; istoria ei este trecută însă într-un discurs ce nu mai poartă în mod evident semnele unei riguroase ordonări. Traectoria capricioasă a gândurilor și evenimentelor pe care le trăiește Nory se va reflecta în capitole heterogene ca structură și substanță. Frecvente alunecări din prezent în trecut, întâlniri și depărțiri întâmplătoare, "salturi de paiată ale spiritului viori", asociații curioase și inconsecvențe de opinie reunes, mult timp, discursul și lumea re-creată, sub semnul aceleiași mișcări browniene. Textul poartă inscripția, în structura sa profundă, desfășurarea ezitantă și capricioasă a drumului spre centru, așa cum îl parcurge Nory Boldovin, eroină cu dublu statut (personaj-reflector și personaj propriu-zis totodată). Încă din primul capitol, cea care și-a negat trecutul, trăind exclusiv un prezent eliberat de rigori și determinat doar de capricii de moment,

începe prin a se supune unei ordini al cărei semn este casa de pe strada Izvor: "Risipa zilei avea un punct de reper, dezordinea orelor, un ceas fix" (R., p.274). Manifestată la început doar în spațiile superficiale ale traiului cotidian, centrarea va ordona apoi zone din ce în ce mai adânci, conferind în cele din urmă stabilitate și echilibru duratei interioare: "Avea adică un punct fix de unde lua perspectiva lucrurilor trecute și viitoare. Ocupa un loc neutru, o seninătate îi îngăduia a stabili un bilanț, cifre pozitive de câștig și de pierderi a traiului ei de până acum..." (R., p.862). Drumul spre centru este aici drumul amintirii "rădăcinilor", cale întoarsă dinspre o identitate contrafăcută și afirmată cu obstinație spre o reală identitate, mult timp refuzată și uitată. Absorbind, prin rememorare, trecutul în tiparele prezentului, eroina nu devine numai egala Diei, idolul său, ci și "egală cu sine însăși" (R., p.881).

Configurația spațio-temporală a discursului poartă amprenta mișcării zigzagate a spiritului mobil și capricios al personajului central. Romanul se structurează în primele două părți prin alternanța continuă a două planuri (cel al lumii lui Nory și cel al Anetei Pascu), intersectate la început superficial, prin reprezentarea unor întâlniri întâmplătoare și rare între cele două protagoniste. Discursul va înregistra apoi, tot mai insistent, gânduri și preocupări confluențe, manifestate în pofida unei reale incompatibilități între avocată și pretinsa studentă. Temporalitatea discursului se definește printr-o structură eterogenă, textul alternând permanent trecutul și prezentul în cadrul ambelor planuri. În orizontul lumii refigurate vor apărea, la început accidental, apoi din ce în ce mai frecvent, noi eroi (Doctorul Caro și Madona, moșica Mari și Lică Petrescu, Elena Drăgănescu și Marcian, Ghighi și Simion), situați și ei în spațiile neliniștite ale unei continue mișcări turbionare, care asociază lumi incongruente (Aneta - Dia, Aneta - Lică, Aneta - Caro etc.) sau separă structuri complementare (Marcian - Ghighi, Dia - Caro). Convergența planurilor epice în ultima secțiune, realizată în *Concert...* și *Drum ascuns*, se va petrece și în *Rădăcini*. Ultimul capitol anunță întâlnirea Diei cu Nory, a Elenei cu Marcian, a Madonei cu Caro, la Beausite. Dar toate

aceste prezențe nu mai sunt reunite acum în aria conjuncturală a unei ceremonii, ci în gândurile lui Nory și în "spațiul unui destin care îi împletea laolaltă în țesătura lui complexă" (R., p.884).

Dacă în primele două părți structura discursului urmează îndeaproape emergența unui timp revolut, reprezentat ca "teren larg acoperit cu ochiuri de apă, pe care le privești separat fără nici o infiltrare subterană de la unul la altul" (R., p.816), ca spațiu ce invadează cu "ochiuri de apă" zonele prezentului, în ultima parte prezentul devine dominant, iar perspectiva asupra trecutului clară și structurantă: "Se înșiruia copilăria ca un episod totodată burlesc și pitoresc [...] Apoi junețea de studentă, aceea totalizată pe axa Caro-Madona..." (R., p.862). Lectura imprecisă și capricioasă a lumii, întreprinsă de Nory la începutul romanului, câștigă acum în limpezime, dar pierde din farmec.

Discursul se definește, în acest ultim roman al ciclului, printr-o configurație eterogenă, justificabilă probabil de intenția prozatoarei de a proiecta, la nivelul structurii textuale, mișcarea zigzagată a spiritului eroinei centrale. Eterogenitatea este agravată de inconsecvența perspectivei narative (ce alternează imprevizibil punctul de vedere obiectiv cu privirea intermediară) și de multitudinea tehnicilor de refigurare. Coexistența formelor relatării și reprezentării, contiguitatea rememorării și retrăirii, a memoriei voluntare și involuntară ca de altfel și structura evenimentială reticulară sunt expresia încercării de acomodare a discursului la diversitatea spectacolului vieții, dar și semnele unei scriituri obosite de rigorile formale pe care și le-a impus în creațiile precedente.

Alături de "figura" dominantă a centrului, polifonia narativă apare ca o altă constantă a creației românești a Hortensiei Papadat-Bengescu. Prezentă la nivelul configurației prin existența mai multor voci și perspective dar și prin desfășurarea contrapunctată a mai multor linii epice, polifonia se definește în romanele ciclului Hallipa, și printr-un accentuat fenomen de "plurilingvism" (în sensul acordat termenului de M. Bahtin). Discursul naratorului se lasă contaminat de rostirea

personajelor, absorbind și modulând continuu registre lingvistice diferite, într-o manieră mult mai directă decât la alți romancieri interbelici (unde se observă tendința instaurării unui limbaj unificator). Concertul sau anti-concertul eroilor, muzicali sau "antimuzicali", armonici sau disonanți se oglindesc în rostirea instanței narative. Vocea supraindividuală își modifică simțitor registrul cu fiecare figură umană reprezentată alternând tonalități grave, lirice sau caustice. Plurilingvismul, formă a diversificării, va fi însă trecut printr-un filtru ironic ce nivelează asperitățile limbajului, atribuindu-le unei voci ce se implică doar pentru a se putea apoi diferenția și mai categoric. Astfel, de exemplu, pe aceeași pagină a *Concertului...* apar următoarele secvențe: "Abia ajunsă în spatele lui recunoscuse că e Lică a domniei sale în contravenție de fumat dar foarte nostim" (C., p.255) sau "Maxențiu se vedea acum fără ocupații, zadarnic și pustiu. Iar la moral, epopeea aceea de persecuții mărunte, gândurile perfide și ucigăse, existența aceea savuroasă de om rău, de tiran, măreția crudă a bietului creier se risipise la întâia poruncă a femeii, ca baloanele de săpun pe care câte o jumătate de oră le făcea la spălat" și "Raglanul englezesc hotărâse noua stare de lucruri. Croitorul, pe garanția lui Whip liberase haine pe un simplu scont și Lică se înnoiește în prima zi zbârlită și ședea foarte bine șnapanului și primise complimente...". Diferența specifică a acestor secțiuni este determinată de prezența unor cuvinte și sintagme ce prelungească, în discursul naratorial, limbajul eroilor, iar genul proxim este realizat prin detașarea ironică a instanței narative: "Figura" centrului și structura polifonică a discursului sunt în romanele ciclului Hallipă constante fundamentale.

*
* *

În ordinea lumii re-create prin discurs, punctul fix, centrul este semnul unui timp și spațiu al înțelegerii și seninătății. Situat în afara lumii romanului și definind doar orizontul interior al celui care privește (Mini), în *Fecioare*

despletite, punctul de miră va ordona lumea refigurată prin discurs, în *Răddcini*. Determinând în primul roman doar durata interioară a unui personaj marginal din punct de vedere epic, punctul fix va desemna în ultimul roman starea de echilibru și serenitate pe care o vor atinge, în cele din urmă, eroinele centrale, Nory și Dia.

Dar forța punctului de miră nu constă doar în echilibrul interior pe care îl instituie, ci și în perspectiva spațio-temporală circulară și totalizantă pe care o permite. În *Arabescul aminitirii* prozatoarea revine mereu asupra "figurii" centrul și a deschiderii nelimitate pe care privirea o cunoaște prin această situație privilegiată: "Așadar în rază perfectă porneau ulițele principale ale orașului și sfârșeau acolo, undeva departe, spre drumuri de uscat și de ape; din această așezare a locului Fetița purta în germân toate drumurile mari ale lumii [...] le purta în ea printr-o simțire a prelungirii în spațiu, până la infinit a orice: bolta cerească și până dincolo de ea, sclipire a luceafărului până în lumina orbitoare - totul era în ea cuprins și fără de margini¹⁹ sau "Socotite în timp, înălțimea aceea care dase Fetiței noțiunea marilor spații cerești, nu putea depăși doi-trei metri"²⁰ și "...e totuna pe ce întindere începi a concepe nesfârșirea, dacă în tine ea s-a desăvârșit"²¹. Punctul fix apare deci ca o esențială constantă interioară; el face posibilă și legitimează conștiința cristalizării eului, care poate, odată centrat, să cuprindă "nesfârșirea", să se împărtășească din serenitatea "marilor spații cerești".

Perspectiva pe care punctul fix o permite este triplă. Există în primul rând, posibilitatea unei mișcări circulare ample și continue, mișcare ce a generat configurația spațio-temporală a discursului în *Fecioare despletite*. O variantă a acestei viziuni o constituie rotația imaginii din centru, formă răsturnată a pluriperspectivei, prezentă în *Răddcini* și aparținând tot personajului-reflector: "Avea oare și Dia ca și boier Dinu mai multe ediții a făpturei ei ? ... Nu ... una singură, așezată însă pe un pedestal rotativ, care o întorcea pe toate fețele, așa că o vedeai din toate unghiurile de privire" (R., p.818). Perspectiva aceasta nu devine însă dominantă, fiind subordonată viziunii

naratorului și alternată cu alte tipuri de focalizare a imaginii.

Există apoi posibilitatea unei mișcări dinspre periferie spre centru, prezentă prin volutele memoriei afective (Mini din *Fecioare despletite* și *Concert...*) sau prin arăbescurile amintirii (Nory din *Rădăcini*). Drumul spre centru, firesc și reversibil pentru eroina primului roman, este anevois și ezitant la un personaj care și-a impus o existență exclusiv prezentă. Rememorat la început cu indiferență și detașare, trecutul va fi apoi acceptat, asumat și integrat duratei interioare. Dacă în primele momente ale drumului său spre centru trecutul îi "rămânea străin" în afară de capitolul unic al Diei (R., p.305), cu timpul "blocul întărit" se va fisura și aderențe secrete vor prinde vigoare: prin Dia, "Nory se prinsese cu un fir de mătase de rădăcinile pe care înainte le smulsese fir cu fir, înlocuite cu bunul plac, cu o formulă proprie care începea și se sfârșea cu sine" (R., p.306). Vreme îndelungată "spălat de timp" (R., p.317), trecutul apare la început ca un orizont îndepărtat și străin ("Călătorie indiferentă spre o priveliște indiferentă [...] dar călătorie pe care altădată n-o făcuse", R., p.318). Incursiunile retrospective, mereu reluate, îl vor transforma cu timpul într-o zonă sensibilă și îi vor conferi sens și coerență. Dar episoadelor rememorate li se refuză mult timp statutul de amintiri deoarece pentru "a fi amintiri le lipsea un element esențial, și anume sentimentul, orișicare: vesel, trist, comic, duios... Erau numai plăci fotografice sub ochii unui privitor neutru. Neutralitatea este deocamdată forma sufletească a lui Nory către tot ce privea moșia Gârla" (R., p.814). Alături de valorizarea afectivă și emoțională a imaginii trecute se conturează în text și o altă posibilitate de convertire a "plăcilor fotografice" la condiția amintirii și anume instaurarea unui "punct fix" de observație din care se deschide o perspectivă totalizantă asupra "lucrurilor trecute și viitoare" (R., p.862).

Memoria involuntară permite emergența unor imagini uitate spre care Mini se îndreaptă cu indiferență, iar Nory cu detașare. Dacă trecutul lui Mini este în mod constant o durată densă și substanțială, cel al lui Nory este, un timp, vidat de semnificații. Revalorizarea se va petrece foarte lent, memoria

restituind imagini lipsite de orice halou afectiv. Mai mult decât atât, chipurile prin care trecutul se prelungește sunt în mod voit demonetizate. Cornelia este pentru Nory o prezență neutră și indiferentă, pentru că "timp lung o nimicise în gând, în amintire" (R., p.357). "Nimicirea" înseamnă aici înstrăinare și detașare și explică imaginile demistificate ale mamei și întregii copilării; excepție fac doar Trânii, părinții pe care și i-a ales, singurele ființe pe care le-a iubit. Dacă trecutul este postulat ca un timp neutru și indiferent, prezentul cuprinde un orizont temporal dens și orientat, pentru că determinat de formula precis conturată a unei identități. Diferențierea față de perspectiva temporală proustiană este categorică: dacă încercarea de "regăsire" a timpului este întreprinsă la prozatorul francez de o ființă lipsită de indentitate, de o "ființă vidată de ființă"²², la eroina Hortensiei Papadat-Bengescu identitatea este un termen care susține antinomia dintre prezent și trecut, o dimensiune manifestă a prezentului. Ea s-a format în zona unei rupturi, instituite printr-un gest violent de revoltă împotriva celor care i-au ignorat existența și pe care Nory a hotărât să-i "nimicească" în gând. Drumul amintirii este în *Rădăcini* drumul dinspre o identitate contrafăcută și afirmată cu obstinație spre un trecut pe care l-a negat cu brutalitate. Golul, dureros un timp, eroina l-a umplut cu fișe de identitate imagine, prezentate colegelor de internat sau prietenei sale, Elena Hallipa. Apoi personalitatea sa puternică s-a impus ca autonomă și suficientă fișă de identitate, din care însă orice legătură cu trecutul era exclusă. Un timp, existența lui Nory se consumă integral în prezent. Întâlnirea cu Dia și o insistentă memorie involuntară o vor face să se apropie de ceea ce a fost prin Trâni și chiar prin părinți. Răscumpărarea casei de pe Plantelor, reîntregirea moșiei Gârle și stabilirea ei acolo sunt semnele evidente ale acceptării trecutului, ale integrării duratei revolute în orizontul trăirii prezente: "Simți urcându-se în ea ceva de jos în sus, dinspre tălpi... și în tălpi urcat din podea... și în podea din temelii și în temelii din pământul Gârlei - cel unde creșteau trandafirii Niel și răsadele cele de furat" (R., p.871). Reîntoarcerea într-un spațiu care prelungește trecutul permite revigora-

rea unor aderențe temporale și afective, eliberarea unor sentimente mult timp reprimite: "Casa de pe Plantelor, în forma ei de acum, își trăia poate sfârșitul sub ochii lui Nory... iar ea sub horbota gheței, simțea căldura dragostei care leagă omul de loc, omul de om..." (R., p.877). Restituindu-i existenței sensul și coerența, Nory devine "egală cu sine însăși" (R., p.881). "Punctul fix" este imaginea concretă a acestei egalități, teritoriu în care, odată ajuns, gândul poate cuprinde întreaga circumferință a orizontului interior, iar ochiul poate scruta temporalitatea propriei deveniri. Privirea lui Nory are acum deschiderea și limpezimea perspectivei lui Mini, cea care se putea bucura de privilegiul "punctului de miră" de unde "se poate" largi nemăsurat cucerirea simțirii și cunoașterii tale. Ca și acel punct mic pe pânza filmului, acel centru de lumină care treptat crește, se mărește, se apropie, se desfășoară, lărgeste orizontul, cuprinde tot și pe tine deodată" (F.d., p.157). Dacă Mini este cuprinsă în cercul de lumină al propriei trăiri, Nory se simte încercuită de temporalitatea destinului, instanță pe care o recunoaște dar căreia refuză să i se supună integral: "Avea adică un punct fix de unde lua perspectiva lucrurilor trecute și viitoare" (R., p.862) și "Rămase împresurată de timp, sub legea lui, totodată în luptă cu timpul... Ea și cei cuprinși în spațiul unui destin care îi împletește laolaltă în țesătura lui complexă" (R., p.884). Stabilită în această zonă a echilibrului și continuității, eroina ultimului roman își păstrează forța contestatară, pentru că situarea în centru înseamnă și potențarea tuturor dominantelor personalității.

Textul dezvoltă și problematica unor false centrări. Un timp, Dia și Nory se raportează la modele exterioare, ignorând sau minimalizând valorile propriului univers interior. Mado, o absență mereu prezentă, are pentru Dia statutul unui "supraeu", tot așa cum, în alt mod, dar în aceeași măsură, Dia este pentru Nory un constant termen de referință. Atâta vreme cât cele două eroine își trăiesc incomplet și carent propria durată, ele vor încerca să absoarbă (Dia) sau să încalce (Nory) teritorii străine. Drumul spre centru nu se va contura decât în momentul în care echilibrul va fi căutat în interior, în momentul în care

Dia încetează să caute răspunsul lui Mado, iar Nory încearcă să se regăsească pe sine în cea care a fost restituind astfel, unui timp revocat, substanța și sensul.

Formele patologice ale falsei centrări pervertesc trăirea unor personaje ca doctorul Rim, prințul Maxențiu sau Aneta Pascu. Ei vor substitui duratei prezente un timp imaginar, în care vor juca rolul pe care realitatea l-a refuzat. Pentru ei împlinirea nu este posibilă decât în orizontul unor temporalități fictive (aderente la durata reală, în cazul lui Rim, integral imagine și autonome la Maxențiu și Aneta). Dacă însă pentru Rim sau eroia din *Rădăcini* durata iluziei apare ca un dublu compensatoriu al prezentului, la Maxențiu ea se configurează prin sublimarea trecutului.

Sentimentul timpului este determinat prioritar de raportul pe care eroii îl au cu propriul trecut. Astfel, pentru Cornelia sau moșica Mari prezentul este o durată a subzistenței, prelungită prin inerție, susținută de amintirile unui timp fericit. O memorie selectivă exclude anumite etape și perpetuează doar imaginea unor epoci de împlinire, în care s-a conturat formula unor identități dorite. Cornelia nu se comportă și nu se consideră văduva boierului Boldovin, ci "consoarta nelegitimă", îndurerată de moartea "boiernașului său", tot așa cum moșica Mari trăiește prin iubirea pentru Lică și trece cu ușurință peste episodul căsătoriei cu negustorul: "Trecutul era pentru Mari totul... Trăia din el, cu el; prezentul îl însăila cum putea, îl neglija. Totul era pentru ea suvenirile și așteptările unei întoarceri a trecutului sub vreo formă, a lui Lică de preferință" (*R.*, p.516). Tot o formă de subzistență este și viața Lenorei din *Drum ascuns*. Dacă însă Cornelia și Mari trăiesc prin trecut (pentru că existența lor s-a împlinit și consumat într-un trecut pe care prezentul îl venerază ca pe un mort iubit), Lenora, după ce și-a ucis trecutul îngropându-și în el pasiunea și senzualitatea, răătăcește într-un timp golit de sens și de amintire, într-o zonă temporală în care și dincolo de care nu mai există nimic. Sfâșiind hainele, dând foc patului conjugal, dăruindu-și perlele Elenei și îndreptându-l pe Doru Hallipa spre Eliza, Lenora încearcă să anuleze un timp ce i-a adăpostit

iubirea, păcatul și minciuna: "Lenora, în incinta nebuniei ei, avea o logică perfectă: aceea a distrugerii [...] Lenora ucisese în ea pe Doru și acum căuta să se ucidă în 'el. Durerea ei se strămutase însă pe locul unde fusese fericită, pe opera aceea care făcuse dintr-însă, prin pasiune, stăpâna Prundenilor. O chinuia despărțirea, pierderea acelei așezări, pe care o socotea a ei proprie și dorea totuși nimicirea ei [...] Dezastrul din ființa ei voia să fie dezastrul a tot ce crease în jurul ei prin amor și ambiție. De când sfâșiase, la plecarea lui Mika-Lé, dantela hainei de casă sentimentul distrugerii crescuse, cuprinsese în ea tot. Se distrugea pe ea, pe ceilalți, locul, timpul, simțirile" (*F.d.*, p.122). Prezentul Lenorei din *Fecioare despletite* nu există decât ca zonă în care este distrus trecutul; "ultima legătură cu trecutul este ruptă" (*F.d.*, p.146) prin mărturisirea pe care o face soțului în legătură cu secretul nașterii Mikăi-Lé. Nimicind amintirea și iubirea, Lenora anulează "punctul fix" și pierde definitiv șansa stabilității și echilibrului.

Dacă zbuciumarea și chinul cuprinse în paginile primului roman sunt semne ale unei profunde instabilități, destinul Lenorei, parcurge în *Drum ascuns* o etapă mult mai gravă, aceea a unei a-stabilități. Ființa, vidată de vitalitate și speranță, parcurge timpul gol al unei prelungi agonii. "Paralizată", "înmărmurită", "însăimântată", "toropită", "stânjenită", Lenora trăiește în palatul Borodin o continuă "stare de prostrație" (*D.a.*, p.355), întrucât "zimții adaptării lipseau resortului ei" (*D.a.*, p.352). Iubirea distrusă, anulat centrul vieții sale, Lenora rătăcește într-un spațiu ce rămâne străin și ostil, prelungind golul trecutului în prezent: "I se ura cumplit; nu citea, nu lucra, nu gândea, era singură, nu mai avea distracția de a fi bolnavă. Ce făcuse oare atâția ani înapoi ? Ceva de care nu-și mai amintea bine ce se dizolvase în neurastenia ei. Acum nici resursa neurasteniei n-o mai avea. Walter hotărâse că e vindecată..." (*D.a.*, p.352). Însănătoșirea psihică a eroinei este doar o aparență, o mască pusă ființei nimicite, pentru care moartea a survenit mult înainte ca tumora malignă să fi invadat corpul. Astfel, pentru Lenora anularea trecutului înseamnă pierderea "punctului fix" în aceeași măsură în care, pentru

Nory, recuperarea trecutului înseamnă centrare, regăsire.

Existența lui Walter se definește printr-o cu totul altă perspectivă asupra timpului. Centrul lumii lui îl constituie propria sa conștiință - dușman și aliat totodată - orizont autarhic ce conține formula consacării și înfrângerii sale. În zonele profunde ale acestui eu împietrit și închis hermetic în propriile lui tipare, autocelebrarea și autodistrugeră sunt două tendințe ce-și dispută continuu supremația. "Sentimentul decăderii" (*D.a.*, p.347) și cel al înălțării eroice prin conștientizarea decăderii coexistă în cadrele aceluiasi univers interior rigid și steril, situat sub semnul "lucidității depline"²³. Istoria devenirii eroului, așa cum este ea transcrisă în *Drum ascuns*, urmărește modul în care trecutul (perioadă în care s-a vândut Salemei Efrain), din dezgustător și degradant, va deveni pentru Walter un timp care îi justifică și întreține vanitatea și iluzia propriei grandori. Dacă în primele pagini naratorul numește dorința și încercările doctorului Walter de a elimina "toxinele lungii sale existențe rușinoase", întrucât "greutatea femeii grase ridicată nu i se ridicase și greutatea trecutului" (*D.a.*, p.346), proces în cadrul căruia căsătoria cu Lenora pare a fi un pas necesar, paginile următoare vor urmări modul în care intenția de anula trecutul se va transforma în dorința de a-l celebra. Trecutul dezgustător va fi privit ca etapă necesară a desăvârșirii sale: "Walter, trebuise să treacă prin Salema, prin Lenora, prin Aimée încă, ca prin terenuri insalubre, spre regiunile superioare... acele care-i aparțineau acum, credea el [...] Nu crease el, Walter, o mare operă, nu era el un binefăcător? Invocarea chema ca pe un martor capital pe Drăgănescu, a cărui moarte acolo era o consacrare. În acea impresie înmuiată, Salema sta pe tronul divinității, Lenora era o înduioșătoare martiră... Da! va lua pe Aimée! S-ar fi zis că în adevăr face o concesie Lenorei" (*D.a.*, p.368-369).

Prin existența lui Walter, proza Hortensiei Papadat-Bengescu figurează cazul centrării extreme. Petrecută în cadrele unui egocentrism ridicat la ragul unei religii, "contopirea eului cu supraeul"²⁴, urmărită conștient și tenace, cristalizează o durată interioară imobilă, glacială și sterilă. Egotismul lui

Nory, recuperarea trecutului înseamnă centrare, regăsire.

Existența lui Walter se definește printr-o cu totul altă perspectivă asupra timpului. Centrul lumii lui îl constituie propria sa conștiință - dușman și aliat totodată - orizont autarhic ce conține formula consacrării și înfrângerii sale. În zonele profunde ale acestui eu împietrit și închis hermetic în propriile lui tipare, autocelebrarea și autodistrugeră sunt două tendințe ce-și dispută continuu supremația. "Sentimentul decăderii" (*D.a.*, p.347) și cel al înălțării eroice prin conștientizarea decăderii coexistă în cadrele aceluiasi univers interior rigid și steril, situat sub semnul "lucidității depline"²³. Istoria devenirii eroului, așa cum este ea transcrisă în *Drum ascuns*, urmărește modul în care trecutul (perioadă în care s-a vândut Salemei Efrain), din dezgustător și degradant, va deveni pentru Walter un timp care îi justifică și întreține vanitatea și iluzia propriei grandori. Dacă în primele pagini naratorul numește dorința și încercările doctorului Walter de a elimina "toxinele lungii sale existențe rușinoase", întrucât "greutatea femeii grase ridicată nu i se ridicase și greutatea trecutului" (*D.a.*, p.346), proces în cadrul căruia căsătoria cu Lenora pare a fi un pas necesar, paginile următoare vor urmări modul în care intenția de anula trecutul se va transforma în dorința de a-l celebra. Trecutul dezgustător va fi privit ca etapă necesară a desăvârșirii sale: "Walter, trebuise să treacă prin Salema, prin Lenora, prin Aimée încă, ca prin terenuri insalubre, spre regiunile superioare... acele care-i aparțineau acum, credea el [...] Nu crease el, Walter, o mare operă, nu era el un binefăcător? Invocarea chema ca pe un martor capital pe Drăgănescu, a cărui moarte acolo era o consacrare. În acea impresie înmuiată, Salema sta pe tronul divinității, Lenora era o înduioșătoare martiră... Da! va lua pe Aimée! S-ar fi zis că în adevăr face o concesie Lenorei" (*D.a.*, p.368-369).

Prin existența lui Walter, proza Hortensiei Papadat-Bengescu figurează cazul centrării extreme. Petrecută în cadrele unui egocentrism ridicat la ragul unei religii, "contopirea eului cu supraeul"²⁴, urmărită conștient și tenace, cristalizează o durată interioară imobilă, glacială și sterilă. Egotismul lui

Walter se opune eului în disoluție al Lenorei, fără a părăsi însă domeniul anormalității.

Raporturile pe care celelalte personaje le au cu trecutul sunt mult mai simple și mai categorice. Lică Trubadurul, de exemplu, anulează cu dezinvoltura ce-l definește întreg trecutul ("Tot trecutul, chiar și moșia Mari îl lichida acum fără ezitări", C., p.276), iar Buna Lina se desparte de Rim, cu brutalitate, îndârjită și înrăită. Numai pentru Doru Hallipa trecerea se va face mai lent: "Hallipa făcea acum o călătorie mare. Acea de la acel trecut cunoscut la un prezent ce se putea întrevade" (*F.d.*, p.152).

Din perspectiva centrului poate fi citit și spațiul lumii create prin discurs. Cetatea vie apare astfel ca zonă de convergență a drumurilor lui Mini, spre care se întoarce mereu și în care se regăsește, ca un teritoriu pe care a descins ca pe un "pământ al făgăduinței" și unde "pulsul vieții bate mai bogat" (*F.d.*, p.54). Cetatea "nobilă, mare, luminoasă" exercită o forță absorbantă (*F.d.*, p.59, 77) și înconjoară ființa cu un halou benefic și protector: "În acea plutire Mini își închipuia Cetatea ca pe o cingătoare, o simțea acolo în jur. O cingătoare așa de apropiată și de scumpă încât părea făcută din înseși acele fibre care susțin în făptura noastră substanța difuză, din însuși trupul propriu care, cu tăria lui, ne încinge dispersiunea fluidă a sângelui" (*F.d.*, p.95). De altfel "trupul sufletesc" se supune, în viziunea personalului-reflector, aceluiași tipar configurativ: "Mini credea că în jurul fiecăruia unde simțirii răspândite nu se risipesc ci se condensează într-un nimb", formând "cercul de izolare" al fiecăruia (*F.d.*, p.98). Ca și imaginea orașului din *Arabescul amintirii*, "cetatea vie" este circulară, cu străzi ce converg spre centru, spre "miezul orașului viu" (*F.d.*, p.112), spre "miezul viu" al orașului (*F.d.*, p.137): Mini "porni sprinten, creându-și prin străzi tăiate pe muchie drum drept spre centru" (*F.d.*, p.112). În paginile *Concertului...* figura centrului structurează întreaga reprezentare a orașului și a devenirii sale: "Progresul chiar al orașului respectă aceeași lege, se desfășoară pe orice distanță și în orice direcție fără a-și pierde mișcarea în jurul nucleului. Firele, cât de lungi, se

deapănă în jurul aceluia miez viu care, astfel nu se deplasează din nici o schimbare. Tot ce e nou se intercalează în spațiile libere, sau se substituie fără a rupe ritmul special al urbei, și oamenii, asemeni prin toate prefacerile lor, vin de pretutindeni acolo în inima strâmtă a orașului, ca și cum viața le-ar fi o permanentă recreare" (C., p.202).

Figura cercului cu centru pulsatoriu este definitorie în viziunea Hortensiei Papadat-Bengescu, nu numai spațiului concret, ci și devenirii în general (progresul) și devenirii vieții umane în special: "Ca și apa, viața are cercuri; odată inelele formate se repetă" (D.a., p.501). Ritmul și orientarea mișcării impuse de centru cunoaște alături de imperativele ordinii și formele nefaste ale unor nedorite îndepărtări de centru ("Acele nimicuri erau ca niște mingi mici care însă se așezau în cercuri mult mai mari decât ar fi fost nevoie ale preocupărilor", D.a., p.360), sau dimpotrivă, ale unei copleșitoare captivități ("Era un cerc vițios care o împresura cu gândurile rușinii și umilirii", D.a., p.50, sau "Era de altfel prinsă într-un cerc de obsesii ce-i stricau limpezimea", D.a., p.515). Substanța, vigoarea și puritatea nucleului imprimă ritmul și amplitudinea acestei mișcări pulsatorii.

Porțile deschise sunt semne textuale ale unor fisuri în circumferință, indicii ale dezordinii și descentrării. Prima imagine a Prundenilor este simptomatică pentru întreaga devenire a familiei Hallipa, tot așa cum poarta cetății ("ce se deschisese și amestecase nebăgat de seamă, ospiciul cu sănătatea publică și acel amestec făcea ca rațiunea să devieze", F.d., p.58), este simbol al dezordinii și derutei ce înstăpânește lumea orașului.

Absența unei perspective ordonatoare, capabilă să fixeze nucleul și să intuiască structura, caracterizează viziunea Anetei Pascu din *Rădăcini*. Palatul Justiției îi apare ca un turn Babel, "conglomnerat de ființe ce se îmbulzeau", "trotuar rulant de oameni zdrobiți", "haos", "sabat", instaurat prin "rotiri frenetice în jurul unui punct, și acela mobil" (R., p.281). Absența unei perspective centrate și cuprinzătoare deformează și imaginea casei de pe Plantelor, privire corectată de narator:

"Ce putea vedea și înțelege Aneta Pascu, privind casa de pe Plantelor; firește, nu putuse vedea nimic, înțelege nimic și nici închipui. I-ar fi trebuit putere de imaginație, cunoaștere a oamenilor și a traiului unei clase sociale pe care o reprezentau anume locuințe, pentru ca, privind unele clădiri din București, să ghicească felul de viață a celor dinăuntru" (R., p.429). Prozatoarea subliniază indirect rolul de indiciu social atribuit decorului și care se asociază funcției psihologice pe care descrierea interioarelor și clădirilor o deține în creațiile sale (fapt enunțat cu claritate în paginile romanului *Rădăcini*, p.875). Decorul poartă amprenta ființelor care îl locuiesc și a destinului lor. Spațiul are la Hortensia Papadat-Bengescu o evidentă dimensiune metaspacială, reluarea și modularea decorului fiind semne ale trăirii și devenirii eroilor. Imaginea conacului de la Prundeni, așa cum reapare în capitolul V din *Fecioare despletite*, este un exemplu evident al corespondenței dintre trăire și ambianță: "E păcat că nu se poate ști în ce fel obiectele, în acel vestigiu de viață care e închis în viața lor, sunt agitate de agitația oamenilor? Ce fel de impresii primesc prin moleculele lor și ce efect are către rațiunea lor geometrică spirala incandescentă a nebuniei omenești.

Stările succesive ale Lenorei în diferite faze ale boalei, călătoriile neobișnuite aduseră mare dezordine în fizionomia, timp îndelungat așa de statornică, a interiorului Hallipa. Însuși pianul, inviolabil fusese la cine știe ce zdruncin împins și dispariția camerelor, a mobilierului suferise fluctuațiile unor destine rele care se legau strâns de ale oamenilor pe care îi slujeau ... "(F.d., p.113). Aceeași valoare o are și descrierea cabinetului bunei Lina, a apartamentului lui Maxențiu, prezentarea casei Elenei Drăgănescu, a sanatoriului Walter sau a șopro-nului în care se sinucide Ghighi, considerat de Valeriu Cristea "metaforă a întregii scene sociale bengesciene"²⁶. Luxul și ordinea desăvârșită, lumina și transparența cristalelor din cabinetul doctoriței Rim, luxul și curățenia impecabilă a "sanatoriului" lui Maxențiu, ca de altfel și disciplina și ordinea meca-nismului perfect al sanatoriului lui Walter sunt măștile ostentativ imaculate ale unor zone insalubre. Consonanța trăire-decor

este evidentă în opțiunea unor eroi (Elena, Maxențiu, Walter) pentru spațiile închise; egocentrismul lor se adăpostește în interioare izolate, ce ecranează efluviile lumii din afară.

Definită prin raporturile de solidaritate existente între imanență și ambianță, între sentimentul timpului și imaginea spațiului, între spațio-temporalitatea discursului și cea a lumii re-create, proza Hortensiei Papadat-Bengescu se distinge prin coerență perspectivală, determinată în mod constant de forța ordonatoare a centrului.

NOTE

1. *Romanul românesc în interviuri*, vol.II, partea II, Ed. Minerva, București, 1986, p.624.
2. *Ibid.*, p.625
3. *Ibid.*, p.650
4. *Ibid.*, p.656
5. *Ibid.*, p.651
6. Ediția consultată este: Hortensia Papadat-Bengescu, *Opere III*, (Fecioare despletite, Concert din muzica de Bach, Drum ascuns), Scriitori români, Ed.Minerva, București, 1979 și *Opere IV* (Rădăcini), Scriitori români, Ed.Minerva, București, 1980.
7. Preluăm distincția pe care Ioan Holban o face între "a privi" și "a vedea", în studiul *Hortensia Papadat-Bengescu*, Ed.Albatros, București, 1985, p.86-87.
8. Rosario Assunto, *Universul ca spectacol, Artă și filozofia Europei baroce*, Editura Meridiane, București, 1983, p.133-146.
9. *Romanul românesc în interviuri*, vol.II, partea II, p.624.
10. George Bălan (în *Armonia sferelor - Muzica și lumea ideilor*, Compozitorul în fața naturii, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p.260) definește muzica lui Bach prin centrul tonal: "Lumea sonoră pe care Bach o construiește sub semnul ordinii, armoniei, luminii nu e decât ecoul celor ce se petrec pe plan cosmic sub semnul grandios al Logosului demiurgic. Trecerea celor 7 planete fundamentale prin cele 12 zodii, iată divină mișcare pe care o auzea Bach când, mai ales în Clavecinul bine temperat, statornicea principiul tonal al ordinii aduse de cele 7 sunete ale tonalității ierarhice organizate în cele 12 semitonuri care alcătuiesc totalul cromatic. Centrul tonal, tonica sunt pentru muzică exact ceea ce e soarele pentru marea mișcare și organizare cerească din care rezultă muzica sferelor".
11. Ion Vlad, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Lectura: un eveniment al cunoașterii*, Ed. Eminescu, București, 1977, p.165-167.
12. Ioan Holban, *Op.cit.*, p.129.
13. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol.II, *Trei femei*, Ed.Minerva, București. 1981, p.48.
14. Coexistența mai multor "optici narative", semn al absenței unei conștiințe reflectoare unice, a fost analizată și demonstrată de Nicolae Manolescu, în *Arca lui Noe*, ed. cit., p.36-48.

POETICA CENTRULUI

15. Ioan Holban, Op.cit., p.148.
16. Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Edition du Seuil, 1982, p.8.
17. Nicolae Manolescu, Op.cit., p55.
18. *Romanul românesc în interviuri*, II, partea II, p.655.
19. Hortensia Papadat-Bengescu, *Arabescul amintirii*, Ediție îngrijită, prefață și note de Dimirie Stamatiadi, Colecția Capricorn, 1986, Revista de istorie și teorie literară, supliment anual, nr.3. p.98.
20. Id., *ibid.*, p.177.
21. Id., *ibid.*, p.165.
22. Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, I, Edition du Rocher, p.405.
23. Ovid.S. Crohmălniceanu, Hortensia Papadat Bengescu, la psihanalist în *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, București, 1984, p.115.
24. Id., *ibid.*, p.116.
25. Valeriu Cristea, *Postfață la Hortensia Papadat-Bengescu, Rădăcini*, Ed.Minerva, București, 1983, p.358.

IV

MATEIU I. CARAGIALE:

POETICA MELANCOLIEI

Interesul pentru configurația discursului, evident la Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu sau Camil Petrescu, definește și conștiința estetică a lui Mateiu I. Caragiale. Discursul în romanul *Craii de Curtea-Veche* este deosebit de elaborat. Autorul mărturisește într-o pagină de jurnal datând din 3 noiembrie 1928 că textul romanului este rodul unei munci de 18 ani, desfășurată în funcție de coordonatele unei pre-concepții riguroase: "Pentru nimic în lume nu m-aș fi încumetat să scriu un text de literatură, oricât de subțire ar fi, fără a avea asigurat cuvânt cu cuvânt sfârșitul"¹. Satisfacția "dificultății învinse", despre care vorbește în aceeași pagină de jurnal, este datorată desăvârșirii structurii interne, fapt ce presupune în viziunea prozatorului o armonizare perfectă a tuturor elementelor constitutive. Discursul apare astfel ca o configurare în care, "cuvânt cu cuvânt", se pregătește sfârșitul și prin care, "cuvânt cu cuvânt", se instituie un univers coerent și bine articulat.

Stațio-temporalitatea discursului în *Craii de Curtea-Veche* se structurează în funcție de puternice linii de forță absorbante ce transpun, la nivelul configurației textului, melancolia unor orizonturi ce se refuză mereu celui ce-și îndreaptă fascinat privirea spre ele, aspirația perpetuă spre teritorii ce nu vor putea fi atinse decât prin visare.

Constantă a viziunii prozatorului (paginile *Jurnalului*² și scrisorile către N. A. Boicescu³ o dovedesc cu prisosință), melancolia nobleței și luxului, nostalgia unei lumi ce poate fi doar scrutată și trăită ca visare, se insinuează în *Craii de Curtea-Veche* în toate nivelele textului și aduce cu sine

problematica subtilă și complexă a *departelui*. O existență trăită în mare măsură ca "viață care se visează", ca îndepărtare de real și prezent (manifestată în pasiunea pentru istorie și heraldică, în poza anacronică pe care și-a compus-o, în condiția de "personaj" al propriei vieți) va cristaliza un univers secund unde pelerinajul în imaginar este ritual și substanță. Mai mult decât inițiere în spații și timpuri îndepărtate, cartea e deschidere spre *departele* însuși, a cărui melancolie și fascinație o transcrie. Definită ca "iubire a unei depărtări", ca "spațiu afectiv născut între două singurătăți", "a celui care contemplă și a spectacolului contemplat"⁴, melancolia, difuză în tot textul, este focalizată în imaginea generică a valsului⁵ (semn cu valoare metatextuală și metaforă a discursului), prezentă simetric în primele și ultimele pagini ale romanului. Melodia, "voluptuoasă și tristă", "cântare înecată de dor", copleșește prin "vraja adâncă", "nostalgică și sumbră". Fascinația departelui, prezentă de la început prin unduitoarele sonorități ale cântecului, va deveni tema unei "amare destăinuri" pe care întreg textul mate în o rosteste. Tonalitatea minoră a valsului, "mărturisind duiosii și dezamăgiri, ratăciri și chinuri, remușcări și căințe", istorisind, în "legănarea lui molatecă", o "patimă așa sfâșietoare", patima departelui, este tonalitatea întregului roman (C., p.65)⁶.

Imaginea lumii pe care departele o invadează, Bucureștiul anilor 1910, stă sub semnul unei viziuni românești clasice, în care imaginarul urmează îndeaproape contururile și structura realului. Viziunea estetică mate înă va menține această formulă romanească, ce deschide, închide și revine cu interminențe pe tot parcursul romanului; în unele secțiuni ale textului această formulă estetică va fi suprasaturată prin exces de concret, prin hipertrofierea imaginii realului sau va fi depășită prin instaurarea unei alte ordini a imaginarului, ce se constituie ca îndepărtare de real și concret. Pirgu pe de o parte, Pașadia, Pantazi și Naratorul pe de alta, sunt chipurile umane ale acestor formule și ale raporturilor complexe ce le unesc și despart. Tensiunile vor fi depășite prin integrarea acestor lumi incongruente unei înalte și esențiale ordini imaginare, pe care visul apoteotic din final o exprimă.

Un complicat mecanism al perspectivei, ce poartă însemnele coexistenței celor două formule, organizează spațio-temporalitatea discursului și cea a lumii re-create, universul refigurat fiind uneori alternativ, alteori simultan *înduntru* și *dincolo* de privirea din care se desface.

Câmpul discursului românesc în *Craii de Curtea-Veche* se deschide și se închide printr-o perspectivă mediată. Lumea este contemplată, văzută din exterior de un martor implicat și consanguin eroilor; acum o forță de respingere pare a menține distanța dintre privire și universul celor trei eroi: Pirgu, Pașadia și Pantazi. Ei sunt întâlniți, ascultați, urmați și părăsiți. Orizontul spațio-temporal, la acest nivel, este delimitat și precis conturat. O forță absorbantă reduce însă, adeseori, distanța dintre ochi și universul contemplat. În aceste momente lumea textului nu mai trăiește *prin* cel ce narează, ci *în* cel ce narează; privirea nu mai vede lumea ca pe un *în afară*, ci ca pe un *înduntru*. Contemplarea tinde să devină trăire, spațiul exterior, univers interior. Contururile orizontului spațio-temporal se estompează. Ochiul care privea lumea ca alteritate o va percepe acum ca pe o imagine ce-i parțializează identitatea. Astfel naratorul recunoaște în Pantazi "un alt eu-însumi", întrezărește în Pașadia propriul model de noblete crepusculară sau își identifică în Pirgu "instinctul de autodistrugere"⁸. Viața altora devine un timp existență asumată, trăită febril ca proprie în-nobilare, proprie aspirație sau aneantizare⁸ pentru ca apoi, privirea îndepărtându-se, raportul de identitate să se desfacă, viața celorlalți reintegrându-se în orizontul universului contemplat.

Diminuarea și sporirea distanței privirii se petrec într-un flux-reflux în care punctele de fugă își modifică permanent poziția. Fluctuația perspectivei nu determină doar modificările raportului dintre universul naratorului și lumea privită (relație ce se definește fie prin alteritate, fie prin identitate); ea modifică și ambiguizează și distanțele din interiorul lumii eroilor. Dacă la primul nivel depărtarea se putea converti în apropiere, prin înțelegerea lumii ca oglindire a propriului eu, în acest al doilea registru, imaginile reflectate se oglindesc unele în altele, *departele* devenind *aproape* pentru ca

apoi contiguitatea să însemne în mod irevocabil îndepărtare. Acum imaginea nu mai apare ca reflectare enigmatică și vagă (situație în care naratorul se vedea pe sine în ceilalți crai), ci ca oglindire secundă, ca reflectare a reflectatului, ca adâncire a adâncului. Poetica tainei este generată și potențată de o poetică a departării, în care conturul vag, dematerializarea, alunecarea spre iluzoriu devin semnele unei perspective ce împinge linia de orizont spre zone din ce în ce mai adânci. Transfigurarea pe care creația artistică o presupune în general este aici reverberată până la evanescență, prelungită fiind în ordinea lumii re-create. Nu numai prozatorul, ci și eroii săi trec lumea prin filtre estetizante și ambiguizante. Privirile lor nu caută să fixeze conturul și substanța, ci nedefinitul și penumbra.

În această lume fascinantă a distanțelor înșelătoare "dezvăluirea" ("mă întrebam numai dacă din ele [tainele reflectate] avea să ni se dezvăluie vreodată ceva", C., p.112) nu e cu puțință. Ea se va petrece într-un orizont ce poate fi simultan contemplare și trăire, detașare și identificare; acesta este universul visului, instituit prin transcenderea conturilor precise ale lumii exterioare și prin sublimarea valorilor universului interior. În această lume a reflectării idealizante, destinele pot deveni confluențe și armonice. Uniți sub semnul "tagmei prea senine", situați dincolo de vagi și tainice oglindiri, craii se vor pierde în mirajul departării devenite abis. După ce au trăit visând mereu un *altundeva* sau *altcândva*, ei își vor continua, *prin* și *în* vis, alunecarea spre zări în care departele devine valoare supremă, absolută, "gol".

Întreaga configurație a discusului este determinată de această continuă fluctuație a punctului de fugă. Astfel textul va conduce dinspre o inautentică trezire spre un vis revelator, dinspre o iluzorie întâlnire "au tapis franc" spre o adevărată și senină unire "dincolo de surghiunul pe pământ". Între ritualul profanator și "vecernia de apoi", între un *aici* și un *dincolo*, textul circumscrie spațiul și timpul unei "adăstări", în care își dispută supremația chemările departelui și tentațiile lumii concrete. Configurația acestui discurs ce se deschide succesiv, prin evocare spre timpuri și spații aparținând altor orizonturi,

își are modelul interior focalizat în "vraja adâncă a melancoliei", prin care prezentul degradării și lumea petrecerii se împărtășesc din tainice depărtări. Lumea unui *aici și acum*, concretă și conturată prin fiecare element și erou, va fi mereu integrată unui orizont amplu și vag, ale cărui însemne le poartă.

Prezentul textului, ce cuprinde întâlnirea crailor, nopțile petrecute împreună și despărțirea lor, este mereu integrat unui trecut de amintiri sau deschis spre un spațiu al visării, așa încât câmpul discursului nu se configurează ca întindere compactă și finită, ci ca orizont de irizări și penumbre, ca timp inserat în alte timpuri, ca spațiu absorbit de alte spații. De la imaginea mahalalei sub care se ascund "rămășițele de temelii boltite" ale Curții Vechi și până la descrierea tablourilor locuinței lui Pașadia, proiecții simbolice ale unei vieți, totul, decor și chipuri, vorbește despre depărtarea din care s-a desprins.

În cele patru părți, portretele (*Întâlnirea crailor*), călătoriile imaginare (*Cele trei hagialâcuri*), dezvăluirea trecutului (*Spovedanii*) sau visul din final (*Asfințitul crailor*) deschid lumea contingentului spre alte teritorii; acestea vor constitui adevărata substanță a textului, întrucât spre ele se îndreaptă liniile de forță ale discursului. Eposul *Crailor de Curtea-Veche* prezintă o configurație aparte; esențialul nu se desprinde nici din prezentul întâlnirilor și despărțirii crailor, nici din trecutul refigurat. Accentul vizează trecerea dinspre prezent spre un *altundeva* sau *altcândva*, petrecerea unui timp printr-un alt timp, deschiderea unui spațiu apropiat spre departe. Eposul în romanul lui Mateiu I. Caragiale este cel al unei alunecări, iar discursul va reflecta, în structura sa, prin modificări de ritm și tonalitate, existența a două lumi, cea a "viețuirii" și cea a "visării", între care gândul întinde mereu punți.

Fluctuația perspectivei, lege a discursului, armonică și solidară cu fluiditatea și instabilitatea spațio-temporală a lumii re-create, nu este capriciu sau inconsecvență de viziune, ci dimensiune substanțială a acestui univers romanesc.

Integrată în jocul perspectival, analepsa nu mai are conturul și fermitatea evocării explicative. Natura și statutul îi

sunt uneori modificate, alteori ambiguizate prin bivalență. Mișcarea pe care o presupune este uneori alternativ, alteori simultan, volută în ordinea aceluiași nivel temporal și deschidere spre un alt plan temporal, cel al "visării". Textul urmărește uneori recuperarea timpului istoriei (eroilor sau locurilor), alteori dezvăluirea umbrelor fascinante ale unui trecut himeric, definit, paradoxal, printr-un plus de forță și substanță. "Spovedaniile" și "hagialâcurile" reprezintă cele două tipuri de volute temporale, cele două fețe ale departelui, pentru care portretele și decorul din prima parte sunt preludii, iar visul din final, sublimare. Bivalența analepsei este prezentă în "trâmbele de vedenii", ce sunt simultan rememorare și visare: spațiile parcurse apar ca amintire pentru Pantazi și viziune pentru eroul-narator, secolul al XVIII-lea, ca amintire pentru Pașadia (cel ce se amăgea cu eresul că "sufletul său umbros și vechi ar mai fi avut cândva și alte întrupări", C., p.100) și vis pentru ceilalți doi crai. Aceleași imagini, deși trăite altfel, păstrează însă pentru toți irizările tainice ale depărtării.

Fascinația departelui deschide enclavele evocării/visării, lumea de aproape neexistând decât în măsura în care se proiectează pe un fundal spațio-temporal vast, numai în măsura în care își cuprinde și relevă adâncul. Evenimentul prezent este fie absent, fie neesențial într-un text în care "este" nu există decât prin "a fost" sau prin "ar fi putut fi". Marea majoritate a întâmplărilor pe care romanul le cuprinde aparțin trecutului (istoria Penei Corcodușa, a neamului lui Pantazi sau Pașadia, a iubirilor Rașelicăi Nachmanson sau istoria Sultanei Negoianu) și se oglindesc sau prelungesc crepuscular în prezentul "adăstării", unde nimic esențial nu poate interveni. Împlinirea iubirii lui Pantazi prin căsătoria cu Ilinca Arnoteanu nu se săvârșește. Lumea aceasta exclude închiderea în aproape, în concret. Împlinirea ar fi făcut ca visul și amintirea să nu mai fie cu putință, ori estetica melancoliei, căreia textul i se supune, impune departele ca valoare constantă și supremă. Despățirea din final, prin moartea lui Pașadia și plecarea lui Pantazi, are rolul de a isca, încă o dată, chemările "nostalgice și sumbre" ale unui timp trecut: "Și mi-am adus aminte de acela care încetase

să mai fie, de omul ce-mi păruse un prieten de când lumea..." (C., p.198). Departele rămâne legea suverană a acestei lumi.

Al treilea hagialâc, cel în "viața care se viețuiește, nu în viața care se visează" (C., p. 106), se definește printr-un exces de materialitate și contur. În mod paradoxal, datorită acestui mult prea concret și prea manifest relief, lumea "adevăraților Arnoteni" pare a se depărta și dematerializa: "De câte ori nu m-am crezut în plin vis?" (C., p.106).

Dacă până la autorul *Crailor*... prezentul era cel care atrăgea și includea momentele trecute, acum departele temporal este cel care absoarbe și modulează prezentul. Există la Mateiu I. Caragiale o fundamentală schimbare a sensului temporal, esențială fiind aici mișcarea revolută, cu modificarea de nivel pe care adeseori o presupune.

Un singur personaj al romanului trăiește în mod exclusiv prezentul: Pirgu. Drumul său este însă din punctul de vedere al acestei lumi *à rebours*. În visul din final, în care cei trei crai alunecă spre depărtările devenite abis, Pirgu "țopăie de-a-ndărătălea", întorcând spatele adâncului. Dacă cei trei trăiesc întru chemarea departelui, a "vieții care se visează", Pirgu întruchipează antimodelul, ascultând chemarea aproapelui, a "vieții care se viețuiește". Dar chiar și cu spatele, "în port bălțat de măscărici, scâlămbăindu-se și schimonosindu-se", Pirgu se îndreaptă și el "peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol" (C., p.187). Forța departelui îl absoarbe și pe cel care i-a întors spatele.

Convertind veghea în visare și visarea în vis, istoria cuprinde în final o imagine simbolică, o viziune, o credință și un blestem: departele - semn sub care se situează melancolia și tristețea universului "crailor".

Tristețea este, la personajele mateine, melancolie densă și grea. Iubirea departelui, ce definește melancolia, devine, în cazul tristeții, durere a departelui. Melancolia și tristețea înstăpânesc un prezent din care ființa este absentă. Privirea și gândul "aiurea" se deschid spre un orizont vag și imaterial. "Piroteala lungilor vegheri" este atât metafora unui mod de a fi în lume, cât și metafora modului de a fi al lumii textului.

Craii... nu constituie numai un text despre depărtare, ci și un text constituit din depărtări, din visări și cufundări în zone temporale revolute.

Discursul se structurează, așa cum s-a arătat, după legea adâncirii perspectivei. Dintr-un alt punct de vedere, consonant însă cu cel din care s-a definit configurația spațio-temporală, se poate circumscrie în *Craii de Curtea-Veche* o tehnică și o viziune, aceea de "mise en abîme".

Raportat la întregul text, visul din final este adâncire, cristalizare și sublimare a lumii create prin discurs. Modelul interior al textului, nucleul ce focalizează întreaga estetică a melancoliei este în roman, ca de altfel și în *Remember*⁹, evident, explicit. Lumea situată sub fascinația departelui poartă în interior imaginea-sinteză a acestei forțe absorbante. Tehnica aceasta este integrată însă unei viziuni ce articulează, sudează și armonizează toate nivelele textului. Punerea în abis are ca axă centrală chiar adâncul; modelul interior, visul, "pajeră" a universului crailor, este centrat de imaginea departelui, devenit "gol". Adâncirea adâncului, punerea în abis a abisului este expresia ultimă și înaltă a romanului *Craii de Curtea-Veche*, istorie a "iubirii departelui".

*
* *

Lumea creată prin discurs are ca principiu intern, ca forță generatoare, aceeași poetică a melancoliei. Manifestată la nivelul discursului prin îndepărtarea punctului de fugă, prin linii de forță absorbante sau prin tehnica punerii în abis, iubirea departelui la nivelul lumii refigurate va vida prezentul de substanță și-l va umple cu imaginile trecutului, tot așa cum va impregna spațiul concret și apropiat cu semnele unei lumi îndepărtate.

Într-una din paginile *Jurnalului*, timpul este definit ca trecere rapidă, lipsită de substanță: "Le temps passe si vite et si vide"¹⁰. Scrisul va fi pentru Mateiu I. Caragiale un mod de a da consistență acestui timp vid, un mod de a-l umple cu "trâmbe

de vedenii", de a-l sustrage curgerii inexorabile, iar cartea, semn al melancoliei unui timp substanțial. Acest sentiment a fost trăit acut de autor (definit cu claritate în strofa a II-a a poeziei *Singurătatea*: "Melancolia face în pieptu-mi să tresalte/ Neînțelese doruri, în vreme ce-ațipind/Ființa mea de astăzi, în locu-i răsar alte/Vechi suflete apuse, mult mândre, mult înalte,/Zguduitoare patimi cu foc mărturisind") și transmis eroilor săi. Ei nu se mai regăsesc în prezentul "adăstării", străin oricărei împliniri reale, timp al pierzaniei și degradării ci se refugiază în timpuri trecute sau în orizonturile visării. "Hagialăcurile" în timp și spațiu sunt două asemenea moduri de a transfera, în teritoriul van al trăirii prezente, substanța unor alte lumi. Trecutul este resimțit ca fascinație și chin. El atrage și subjugă, înstăpânind prin amintiri ființele care i-au cunoscut patimile și înălțările. Pentru a ieși de sub semnul duratelor revolte, în căutarea uitării, eroii lui Mateiu I. Caragiale încearcă să se redea prezentului, oferindu-și simulacre de trăire prin lungi nopți petrecute în spațiul "vieții care se viețuiește".

"Visarea" și "viețuirea" sunt cele două semne sub care se poate situa timpul în lumea crailor de Curtea-Veche. Visarea este melancolie și transfer de substanță revolută în prezent, viețuirea este negare a trecutului, uitare de ce a fost și de sine, cufundare în spațiile insalubre ale trivalității. Eroii mateini caută disperat uitarea, dar sunt absorbiți de melancolia departelui, pe care o trăiesc cu voluptoasă durere. Deși prezentul se dorește desprindere de trecut, el nu are sens decât atunci când devine rememorare sau visare. Trezirea, cu veghea pe care o instaurează, se deschide voit ca zonă a uitării, ca detașare de un spațiu și timp al pătimirii: "năzuiseam să aflu într-o viață de stricăciune uitarea" (afirmă eroul - narator, C., p.64) sau "Ca să mă amețesc mă aruncai în vârtoarea vieții de petrecere" (Pantazi, C., p.130). Anonimatul pe care îl caută Pașadia ce "se hărăzise singur uitării" (C., p.66), ca și masca pe care o poartă Pantazi, se integrează aceleași opțiuni pentru o lume fără amintire. Retrăgându-se din tumultul devenirii, ființa optează și se condamnă în același timp la a locui pasager (eroul-narator și Pantazi) sau definitiv (Pașadia) prezentul

"adăstării". Situată dincolo de împlinire și speranță, ca prelungă zonă a asfințirii, în care nimic nou și esențial nu mai poate interveni, "adăstarea" definește o perioadă în care ființa subzistă doar, într-o durată informă și lipsită de substanță. Cel care și-a ucis idealurile ucide și timpul care îl mai desparte de moarte: "Ce aş fi căutat aiurea ? din ce e pe lume nu mă interesează nimic, absolut nimic, chiar cu ce mi-a fost atât de drag, studiu, artă, lectură, scris, dacă mă mai îndeletnicesc e numai ca să ucid timpul: la drept vorbind pot zice, fără a face stil, că nu trăiesc; e mult de când aşteptând să i se deschidă, sufletul meu aţipeşte pe prisma sălaşelor Morţii. Adăstarea e pe sfârşite. Va veni apoi, adâncă, uitarea ... " (C., p.145-146).

Emblema acestui timp o constituie nopțile de petrecere ale Bucureștiului, care îi reunesc pe cei trei visători, nopți când se ucide timpul; ele se deschid totuși, uneori, spre trecutul împlinirii, al cărui semn generic îl constituie secolul al XVIII-lea. Trecutul de care ființa încearcă să se desprindă pătrunde cu pâlپări nostalgice în spațiile ce se doresc a fi uitare: "Mi-am zis că nu-mi rămâne decât s-o dau uitării. Dar nu mi-a fost cu putință. Nici astăzi, după treizeci de ani, dragostea mea pentru dânsa nu s-a stins, depărtarea și timpul au făcut-o însă mistică (C., p. 129). O forță mai puternică decât voința absoarbe privirea și redă ființa lumii de care zadarnic vrea să se despartă: "Dar Paşadia nu-l asculta, se gândea aiurea" (C., p.66) sau "Singur, Pantazi nu se uita la nimeni. Visătoare ca întotdeauna, privirea i se pierdea aiurea, blândă și tristă" (C., p.72) și "Pantazi și Paşadia își urmau în tăcere visarea ca și cum s-ar fi aflat la mii de poște depărtare" (C., p. 107).

Subjugați de departele temporal, cei trei crai disting uneori, în prezent, semne ce corespund, print-o tainică armonie, unui alt timp sau spațiu: "Vorbise prin ea oare altcineva, de altădată - cine știe ?" (C., p.79) sau "Asemenea seri se întorc, zice-se, de demult, în taina lor le plăcea meșterilor cei vechi să întruchipeze unele legende sacre, rareori însă penelul celor mai iscusiți a izbutit să redea umbra limpede în toată albastra-i străvezime. E seara izgonirii Agarei, seara fugii în Egipt. Pare că fascinată vremea însăși își contenește mersul. Și în văzduhul

fluid nici o adiere, în frunzișuri nici un murmur, pe luciul apei nici un fior..." (C., p.87). Ființa atinge arareori plenitudinea clipei prezente, fie atribuind timpului privilegiul reversibilității, fie reverberând trecutul, fie interpretând actualul ca vestigiu sau efigie a unei perioade revoluate. Trecutul se reflectă în spațiu prin ruine sau capodopere auguste ("Peregrini cucernici mergeam să ne închinăm frumosului în cetățile liniștii și uitării, le cutreieram ulițele în clină și piețele ierboase, veneram în vechi palate și biserici capodopere auguste, ne pătrundeam de sufletul trecutului, contemplându-i vestigiile sublime"; "stâlpii capiștii în ruină", C., p.90; "ruini semețe", C., p.89), tot așa cum se oglindește în chipurile eroilor: Pașadia "părea chiar întors din vremuri de altădată" (C., p.97), purta "semnele unei înalte sterpii în cădere", în el "sufletele celor dinainte ai săi cuibau neîmpăcate" (C., p.99); una din fetele Arnoteanu "semăna uimitor cu acea mică dar deșirată prințesă de Prusia (C., p.169); Ilinca Arnoteanu avea "zâmbetul bunicii din portrete" (C., p.184); Smaranda a deșteptat în Pantazi "vechile năzuințe" (C., p.122) etc. Ființa umană este astfel o efigie a neamului, prin ea trecutul străbunilor se prelungește interminant în priviri, în zâmbete, în atitudini; ea se deschide, ca un receptacol, unui timp trecut a cărui unică supremație și noblețe o recunoaște. Purtând însemnele trecutului, singurul timp pe care îl venerază și în care se regăsesc, eroii romanului se definesc nu numai prin neputința de a trăi plenar prezentul, dar și prin deconsiderarea acestui timp, lipsit, în viziunea lor, de orice posibilitate de împlinire. Doar Pirgu, antieroul romanului, trăiește cu voluptate prezentul, doar pentru el există "devenire" și viitor. Mersul său prin viață este însă "de-a-ndărătelea" și timpul său este cel al nimicirii și pierzaniei. Trăind integral în contingent, el opune melancoliei, veselia sa burlescă.

În universul crailor de Curtea-Veche temporalitatea se manifestă mai puțin prin eveniment și mai mult în imagine. Fixat în "efigie" sau în "ruină", timpul își pierde trăsătura sa dominantă, aceea a devenirii, și se transformă în imagine imobilă, în semn. Accentul nu cade aici pe ceea ce se modifică,

ci numai pe ceea ce durează. Rostirea devine astfel un mod de a descifra chipurile timpului, un mod de a citi în imaginea-vestigiu ceea ce s-a petrecut. Discursul va desfășura astfel istoria unor locuri sau figuri umane ce au fixat, în substanța lor, mărcile unei îndelungate deveniri. Mai mult decât la oricare dintre romancierii perioadei interbelice, la Mateiu I. Caragiale spațialitatea și temporalitatea sunt valori reversibile, imaginea fiind însă termenul dominant, așa încât lumea creată prin discurs este la acest prozator picturală prin excelență.

Un fragment cu valoarea poietică definește rostirea ca și creatoare de spații: "Stăpân pe meșteșugul de a zăgrăvi cu vorba el găsea cu ușurință mijlocul de a însemna... până și cele mai alunecoase și mai nehotărâte înfățișări ale firii, ale vremii, ale depărtării, așa că amăgirea era întotdeauna deplină. Ca în puterea unei vrăji, cu dânsul am făcut în închipuire lungi călătorii cum nu-mi fusese dat nici să visez [...] Omul vorbea. Înaintea ochilor mei, aievea, se desfășura fermecătoarea trambă de vedenii"(C., p.89).

În lumea romanului (lume a călătoriei, "vedenie aievea", "amăgire deplină", vis real, realitatea visată), imaterialul se definește în mod paradoxal prin concretețe, vagul prin contur, continuumul prin finitudine. Reprezentarea spațiului apare la Mateiu I. Caragiale dimensionată metaspațial. Acest tip de valorizare este determinat de o viziune în care decorul nu apare ca simplu fundal, ci ca "peisaj" (înțelegând prin "peisaj", mai mult decât un "spațiu", "o finitate deschisă"¹¹). Locul este în *Craii de Curtea-Vechi* întotdeauna o cristalizare a timpului. Astfel, imaginea Curții-Vechi, "arsă și rezidită", cu "rămășițe de temelii boltite" în întreaga mahala (C., p.75) exprimă o "simultaneitate spațială" a succesiunii timpurilor, care dezvoltă o realitate estetică, "metaspațială prin solidaritatea pe care i-o dă memoria"¹². Irizarea temporală a spațiului este manifestă: "Pantazi ținuse să întrebe fiecare colț de țărâm sau de apă la ce fusesse martor, îmbinând pretutindeni priveliștea de azi cu vedenia de odinioară" (C., p.92). Călătoria în spațiu este proiectată în timp, tot așa cum hagialâcul în secolul al XVIII-lea este spațializat. Sintagma "priveliștea unei vieți" (C., p.68),

priveleştea unei deveniri, a unui timp, exprimă elocvent viziunea mateină, ca de altfel şi reversul ei, "timpul unei priveleşti": copilăria se înfăişează ca "zboruri albe de porumbei", în "văzduhul senin al unei dimineţi de primăvară" (C., p.117), iar pânzele de pe pereţii locuinţei lui Paşadia, "ferestre deschise asupra trecutului", sunt "simbolurile chinurilor sale sufleteşti" (C., p.114).

Dacă la marea majoritate a romancierilor în raportul spaţiu-timp ultimul termen este supraordonat, privirea încercând să cuprindă în primul rând devenirea, la Mateiu I. Caragiale, spaţiul devine dimensiune suverană, definitorie unei viziuni estetizante, a predominanţei vizualului.

Plasticitatea nu cuprinde doar spaţiile vizibilului, ci modulează structural sau cromatic şi zone străine privirii. Tristeţea lui Pantazi era "albastră şi senină ca acele seri ce se întorc", iar a lui Paşadia, "neagră şi neţărmurită Gheenă" (C., p.109), melancolia şi tristeţea fiind integrate unei perspective "atmosferice".

Registrul imagistic al trăirii fixează uneori chiar şi mişcarea şi ritmul: "Ura ce mocnea neadormită se-nvolta şi se-nvolbura atunci vajnică, uriaşă, încingându-l ca un jăratec, avântându-l ca un talaz" (C., p.76). Voluta (sugerată aici prin "se-nvolta" şi "talaz") este linie preferenţială în acest roman; podul pe care eroul-narator se întâlneşte cu Pantazi sau se desparte de Pirgu, "temeliile boltite" ale Curţii-Vechi, podul aruncat spre soare-apune, "bolţile din ce în ce mai uriaşe în gol", imprimă ritmul şi sensul "neconţinutului colind" în asfinţit, pe care îl istoriseşte cartea. Voluta, ca nostalgie a înălţării, asfinţitul, ca nostalgie a luminii, se înscriu de asemenea esteticii melancoliei.

Trăirea poate fi exprimată plastic nu numai prin culoare şi ritm, dar şi prin lumină. Dacă negrul şi lumina rece însoţesc portretele lui Paşadia şi ale Raşelicăi ("amărăciunea celui viu sarcasm ce geruia scriitor, mai rece decât omătul, mai tăios decât oţelul, C., p.110 sau "ochii îi licăreau siniştri", C., p.69 şi "scăparea aspră" a privirii "florii negre de tropice", C., p.74), albastrul şi lumina caldă şi continuă definesc portretul lui

Pantazi ("...umbra acelei seri aproape mistice căreia el îi răsfrângea în ochi albastrul adânc, C., p.87). Împurpurările crepusculare (veacul ce "asfințise în sânge" sau "purpura asfințitului" din final) sunt însă, prin violența culorii, semne ale sfârșitului.

Legii spațializării i se supune și sunetul. Astfel, vorbirea lui Pașadia era "mieroasă și cuprinzătoare", "fără lăbărțări, cazne și prisosuri", iar povestirea lui Pantazi "unduia agale, împletind în bogata-i ghirlandă, flori culese din literatura tuturor popoarelor (C., p.89).

Viziunea plastică se manifestă nu numai în irizări ale timpului, trăirii sau sunetului, ci mai ales în extinse pasaje descriptive. În spațio-temporalitatea discursului se articulează perfect spațiile lumii create. Astfel decorul ce corespunde timpului prezent poartă în mișcarea lui descendentă însemnele declinului. Un spațiu al ploii, al ceții, al umezelii înecă o lume în care ființa încearcă să se piardă și să se uite pe sine: "Era spre căderea iernii o vreme de lacrimi. Deși nu plouase tot era ud; jgheaburile plângeau, ramurile copacilor desfrunziți picurau, pe tulpine și pe grilaj se prelingeau ca o sudoare rece stropi groși... (C., p.64). Peisajul disoluției este o zonă tulbure cu forme și contururi vagi: "Noaptea era umedă și rece, ceața se făcea tot mai densă" (C., p.81) sau "Ceața se făcea tot mai densă, umezeala mai pătrunzătoare" (C., p.115).

Spațiul acesta cunoaște "înseninări vremelnice", dezvăluind "umbre limpezi" (ca în seara întâlnirii cu Pantazi), sinistre iluminări (noaptea de la Hanul Dracului) sau "lumini slabe" (dimineața în care contemplă "duioșia extatică" a Penei Corcodușă, moartă). Dar fulgurantele și difuzele luminări sunt curând cufundate în umbră.

Închise hermetic lumii disoluției și declinului, interioarele se deschid spre zonele imateriale ale visării. În odaia de lucru a lui Pașadia, "lăcaș de liniște și reculegere", "nimic nu pătrunde din lumea din afară" (C. p.69). Pantazi, ca și Pașadia, "avea groază de ferestrele deschise și trăia într-un aer închegat, împâclit de fum, zaharisit de mirosuri grele" (C., p.92). Opac spre exterior, prin "geamuri perdeluite" și lumină artificială,

interiorul este oglindire și spațiu de rezonanță al minții: "până în cel din urmă ungher se răsfrângea sever sufletul stăpânului" (C., p.69) sau "Pașadia era menit să trăiască în acel decor aristocratic, atât de potrivit cu ființa și cu sufletul său" (C., p.109) și "pecetea unui lux ales" alcătuiau "un cadru în așa armonie cu ființa" (C., p.88). Dacă locuințele celor doi izolează ființa de contingent, casa Arnotenilor este "deschisă vraiște" (C., p.167) și absoarbe lumea din afară, pe care o reprezintă prin aspectul său heteroclit și inform; "contopire de ospătărie și de han, de tripou, de bordel și de balamuc", ea cuprinde în "lumina lipicioasă" tot ce era urât și de soiul cel mai prost, "ieșit de soare, pătat de igrasie, prăfuit și afumat, mâncat de carii sau de molii, șchiop sau schilod, ciobit, rupt sau desperecheat" (C., p.168). Ca și în cazul interioarelor lui Pașadia sau Pantazi, obiectul și lumina au valoare de indiciu psihologic. Dacă în primele două exemple decorul este semnul unei alegeri, spațiu elaborat, artificial, de care ființa se înconjoară și cu care stabilește un raport univoc, de consonanță perfectă (imaginea ei fiind reflectată integral în spațiu, iar spațiul reflectat integral de ființă), în al treilea caz, decorul este locul unei deformări. Viciul, degradarea, trivialitatea "dezdrumaților", "poticniților și căzuților" se insinuează în spațiu, pervertindu-l și contaminându-l cu infernaliile unei umanități desfigurate.

De fiecare dată însă un raport metaforic reunește obiectualul cu trăirea: analogia este proiectată în cazul lui Pantazi și Pașadia într-un registru nobil, înalt, iar în cel al lumii lui Pirgu, în grotesc și trivial.

Spațiile luxului sunt spații concrete, dar hagialâcul, visarea pe care o adăpostește, este lume imaterială, viziune halucinantă, spectrală, lipsită de densitate. Universul viciului reunește însă, paradoxal, concretul cu irealul nu pentru că acum substanța nu ar fi, ci pentru că este în exces. Al treilea hagialâc (circumscribit în capitolul al II-lea și prelungit în capitolul al IV-lea) nu este îndepărtare de contingent, ci contingentul însuși, în expresia lui îngroșată, suprasaturată. Trebuie remarcat însă faptul că "lumea adevăraților Arnoteni"

este simultan interior (cu funcțiile pe care le are acesta în cazul descrierii locuințelor lui Pantazi și Pașadia) și spațiu-sinteză, concentrând valorile hagialăcurilor în spațiu și timp. În acest univers ochiul se lovește de suprafețe mate, opace și, în derivă, privirea surprinde imagini discontinue ("uliți fără caldarâm și fără nume", "funduri de maidane pline de gunoaie" și de "mortăciuni", "chițimii scunde", C., p.108 sau "bătrâne mucegăite la masa verde, somnoroase și arțăgoase", "tinere dezmaritate" etc., C., p.167) sau se încheiează în "lumina lipicioasă", se împotmolește în "pâcla râncedă de vițiu" ce "apăsa veștejitoare asupra mizeriei decorului" (C., p.167-168). Casa Arnotenilor se definește astfel ca spațiu al dispersiei, deriziunii și deformării. Înspăimântător în lumea "crailor" nu este golul, ci plinul în forma lui tumorală și hipertrofiată. Spațiul "vieții care se viețuiește" este coșmaresc prin plusul debordant de concretețe, prin excrescențele materiei, prelungind malign și agonice o lume care a refuzat să-și accepte asfințitul.

Călătoriile în alte spații și alt timp se definesc prin coerența și fluenta perspectivei. În primul "hagialăc" privirea trece prin peisaj, eșalonând modularea continuă a imaginii, după legea "mai adâncului", "poartă a armoniei": "... și purcedeam mereu, în căutarea de zări mai adânci, de păduri mai bătrâne, de grădini mai înflorite, de ruine mai mărețe" (C., p.91). Depărtarea absoarbe privirea și fascinează, irizând ireal lumea. Ocolind pustiul ca limită absurdă a departelui și nonformei ("ocoleam jalea pustietăților sterpe") și zonele descompunerii, ale invaziei informului ("groaza smârcurilor fetide", C., p.91), ochiul nu reține gloria, ci crepusculul și nostalgia formei ("ruini semețe", "palate părăsite", "paragina grădinilor", "fântâni unde apa nu mai joacă" etc.), contemplând în spațiu, "vestigiile sublime ale Timpului" (C., p.90-91). Armonic, crepusculul formei este secondat de lumina asfințitului ce voalează imaginea ("aromele serilor" sau "apoase străvezimi viorii și sure"), o prelungește prin prenumbră ("pridvor perdeluit"), o continuă vag și voluptuos ("toamna lăncezește", "albul răsfățat al orașelor", "tainica pierzanie a nopților"), o însoțește de sonorități calde și estompate ("lung

freamăt", "șoaptă", "sunet lin"). "Peregrinii cucernici" se închină "liniștii și uitării" parcurgând spațiile calmului și melancoliei, contemplând, în asfințit, apusul culorii și forme.

Desfășurată înspre un fascinant "mai adânc", "trâmba de vedenii" dezvăluie spații, dar sfârșește prin imaginea Spațiului: marea, spațiu-sinteză, spațiu total, imagine ce focalizează întreaga diversitate a lumii, oglindindu-i în finitatea ei ("adăpostul toartelor coastei"), infinitatea, varietatea și profunzimea. Marea lui Pantazi, patimă și vis, nu are adâncime, "are numai suprafață", dar este oglindă pură a adâncurilor, "a tot ce viază" și a bolții cerești (C., p.92); ea este semn generic al "totului" nu pentru că îl conține ca substanță și diversitate, ci pentru că îi poartă nostalgia prin reflectare fidelă și autocuprinzătoare. Estetica melancoliei, după ce a subordonat spațiile legii departelui, cunoaște, în imaginea mării, expresia deplină.

Și hagialăcul în timp propune o imagine-sinteză, aceea a secolului "celui mai nostalgic între toate", pentru că oglindește în lumina sa crepusculară toate înălțările și rătăcirile care l-au precedat. Lipsit de profunzimea idealurilor ("lipsit de măreție"), veacul al XVIII-lea este prelungire și asfințit al unor epoci îndepărtate, a căror melancolie o poartă, "într-un neconținut colind", "chipurile îndepărtate", cu "zâmbete nepătrunse" ale trufașilor crai (C., p.100-101). Adâncul perspectival, după ce eșalonează de data aceasta nu peisaje, ci scene de epocă, situează în poarta armoniei, "mai frumosul", "mai nobilul", "mai tăinicul". Învingători ("scufundasem pe furtuni niște tartare, mai târziu vitejisem pe uscat..."), soli ai nobleței și oaspeți ai "Măriilor, Sfințiilor și Luminățiilor toate", aventurieri, pasionați de artă și științe oculte, craii trăiesc iluzia împărtășirii, din "toate harurile și toate rătăcirile", nutrind superficiale și nestatornice credințe de "hoinari nepocăiți, veșnic pe drumuri, pătimiși de curiozitate și din ce în ce mai ahtiați după plăceri" (C., p.100-103).

Dacă primul hagialăc depășește spațiile prin imaginea-sinteză a mării, al doilea conduce dinspre imaginea-sinteză a epocilor spre cea a neantului: "...înțelegând că timpul nostru

trece și că, în curând, avea să stârvească și să cadă pradă nimicirii tot ce ne fusese pe lume drag, ne acopeream fețele și pieream pentru totdeauna" (C., p.103).

Departele, adâncul, oglindit o dată în metafora mării și încă o dată în cea a secolului nostalgiilor, se absolutizează în finalul călătoriei în timp, devenind gol. Aceste metamorfoze ale spațiului și timpului, supuse forței de absorbție a departelui, vor fi sublimite, în imaginea "bolților din ce în ce mai uriașe în gol" (C., p.186).

Dacă visările sunt semne ale îndepărtării și melancoliei unor lumi, ele conduc de fiecare dată spre imaginea concretă a melancoliei (marea, secolul al XVIII-lea).

Cele două hagialăcuri au funcție premonitoare pentru destinul eroilor care le "visează". În ele cei doi "crai" își dau măsura întreagă a ființei (tristețea albastră și cea neagră); în ele prozatorul le proiectează destinele în îndepărtare sau stingere (chemarea mării este în consonanță cu plecarea lui Pantazi, iar "pierirea" din finalul periplului în timp anunță încă o dată - prima dată o prevestește Pirgu - moartea lui Pașadia).

Dacă visările melancolice (hagialăcurile) închid în ele imagini generice ale melancoliei (marea, secolul al XVIII-lea) visul amurgului ("Și plecam tustrei spre un pod aruncat spre soare-apune [...] Și ne topeam în purpura asfințitului...", C., p.186) se petrece într-un amurg: "Frunzișurile sunau acum a toamnă, și erau adânci ca niciodată parcă, și grele, când s-ar fi zis că într-adevăr mersul vremii lăncezește, amurguri copleșitoare. Întâmplându-mi-se să adorm în puterea unuia, am avut un vis care a rămas cel mai frumos din întreaga mea viață" (C., p.185-186). Dinspre "seri care se întorc" textul conduce spre un amurg unic, ireversibil, ce adăpostește visul amurgului etern.

Tehnica punerii în abis, evidentă la nivelul configurației discursului, definește și structura imaginii spațiului. În textul matein, generat și structurat de o atotcuprinzătoare "iubire a departelui", discursul își cuprinde propriul nucleu (visul), departele conduce spre poetice imagini ale melancoliei, punerea în abis spre abis.

Textul *Crailor de Curtea Veche*, superb "hagialăc" în

imaginar, este adevăratul însemn nobiliar al lui Mateiu I. Caragiale, ce-l integrează, prin pelerinajele în timpuri și spații îndepărtate, unei distinse familii spirituale, iar prin rafinamentul și coerența configurației, unei dinastii de mari constructori ai romanului.

NOTE

1. Mateiu I. Caragiale - un personaj. Dosar al existenței (îngrijit de Al. Oprea), Jurnal, Muzeul Literaturii Române, 1979, p.18.
2. Ibid., p.20, 28.
3. Ibid., Scrisori (1901-1835) către N. A. Boicescu, p. 171, 177, 190, 196, 197, 198, 217, 229, 234.
4. Andrei Pleșu, Pitoresc și melancolie, O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană, Ed. Univers, București, 1980, p.74-75.
5. Ovidiu Cotruș a subliniat în studiul Opera lui Mateiu I. Caragiale (Ed. Minerva, București, 1977, p.344) valoarea estetică a valsului, a cărui așezare "vădește construcția secretă a cărții, conștiința riguroasă care a prezidat la elaborarea ei".
6. Ediția consultată este Mateiu I. Caragiale, Opere, Ediție definitivă, îngrijită de Perspessicius, București, Fundația pentru Literatură și Artă "Regele Carol II", 1936.
7. Mateiu I. Caragiale - un personaj. Dosar al existenței, Jurnal, p. 38.
8. Până în acest punct, perspectiva poate fi asemănată cu situația barocă a "spectatorilor în interlumi", textul definindu-se ca "reprezentare autoreprezentativă" (cf. Rosario Assunto, Universul ca spectacol. Artă și filosofia Europei baroce, Meridiane, București, 1983, p.129). Considerăm că această situație este depășită în Craii de Curtea-Vechă prin perspectiva unică și totalizantă pe care o propune visul din final.
9. Cornel Mihai Ionescu, "Remember": O poetică a negației, (în vol. Mateiu I. Caragiale, studiu antologie și aparat critic de Alexandru George, Ed. Eminescu, col. "Biblioteca critică", București, 1985, p.201-203), evidențiază prezența în nuvelă a "punerii în abis".
10. Matei I. Caragiale - un personaj. Dosar al existenței, Jurnal (1927-1936), ed. cit., p.36.
11. Rosario Assunto, Peisajul și estetica, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1986, p.56-57.
12. Id., ibid., p.101-104.

CAMIL PETRESCU:

POETICA "POLIVALENȚEI"

Discursul romanesc camilpetrescian prezintă o configurație aparte, generată de o viziune constantă asupra lumii, asupra concretului, dat pe care rostirea filosofică îl va defini prin "omnivalență kaleidologică"¹. Perspectiva narativă este în perfectă consonanță cu această structură plurală pe care gânditorul o atribuie existentului și reflectă, direct sau mediat, posibilitatea și legitimitatea unor puncte de vedere diverse și deci a unor discursuri diferite despre lume. Cele două romane (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust*) prezintă două modalități distincte de generare a discursului, orientate însă de aceeași dorință de adecvare a configurației epice la "omnivalența kaleidologică" a lumii refigurate.

În *Ultima noapte...* discursul transcrie devenirea conștiinței unui personaj-narator care, dintr-o perspectivă internă, limitativă și modulară (din viața eroului este ȳcupată și izolată doar o singură perioadă, - aceea a unei fundamentale transformări de viziune), reprezintă lumea și se reprezintă pe sine în două "momente de accent" ale existenței sale. Pluralitatea definește în acest prim roman atât realul cât și perspectiva pe care o permite: "De atâtea ori în trecut avusesem bănuiala că eram înșelat interpretând o serie de gesturi și momente într-un anumit sens. Dar privind altfel punctul de plecare seria avea alt sens. Era atunci un joc de alb și negru. O foaie era împărțită în romburi alăturate albe și negre. Uneori când priveai aveai impresia că sunt cuburi pline, cu muchiile spre tine, dar alteori aceleași romburi erau goluri cu muchii adâncite. Lucrurile pe care le interpretasem într-un fel, le înțelegem acum altfel"

(U.n., p.186)². În *Doctrina substanței*, filosoful subliniază atât omivalența concretului cât și configurația plurală a structurii interioare: "Sunt atâtea euri câte momente de accent are individul în viața lui [...] Deasupra relativei permanențe biologice, ca pe o vatră permanentă flacăra eului pâlpâie totdeauna alta în funcție de alimentul pe care îl primește, dar cu condiția ca trecerile să fie, dacă nu continue, cât mai puțin întrerupte. Ceea ce durează este *temperamentul*, adică unitatea de reacție organică" (D.s., II, p.214). Spațio-temporalitatea discursului va fi marcată profund de această viziune care reprezintă concretul în "complexitatea lui polivalentă"³ și eul în "unitatea sa dramatică".

Deși generat de o perspectivă subiectivă, unică și limitativă, discursul se impregnează de structura plurivalentă a lumii re-figurate și de alteritatea mereu reînnoită a eurilor care reflectă lumea. Începuturile de aliniate din capitolul întâi (" în realitate", " pentru ceilalți "), transcrierea unor opinii distincte, a unor moduri de interpretare diferite ale aceluiași fenomen (iubire/război), raportarea la adevărurile desprinse din "cartea de citire" sau la imaginile pe care romanele și piesele bulevardiere o dau despre iubire, ironia (ce presupune un dialog implicit cu o reprezentare pre-existentă), răsturnarea imaginii asupra propriei existențe (la început centrată de iubire, apoi restruc-turată din perspectiva războiului), toate acestea conferă textului aceeași lumină schimbătoare, aceeași configurație plurală ce definește concretul, perspectiva asupra lui și discursul care îl reflectă. Pluralitatea este transpusă, la acest nivel, în modificări de ritm, în schimbări de accent și de atitudine, în alternarea punctelor de vedere sau în transformarea lor radicală.

Titlul și configurația romanului marchează existența a două etape succesive în devenirea unei conștiințe - o ultimă noapte de dragoste și o primă noapte de război-, "momente de accent" ale unei deveniri esențiale. "Ultima noapte" și "întâia noapte" sunt marginile unor epoci diferite fundamental prin viziune și trăire, sunt frontiere temporale reflectate la nivelul arhitectonicii discursului prin includerea lor în două cărți diferite. Capitolele ce reiau titlul centrează discursul, tot așa

cum momentele pe care le definesc se constituie ca punct nodal în existența eroului.

Spațialitatea discursului se supune legii incluziunii. Capitolul întâi și *Cartea întâia* sunt în acest sens semnificative. În mijlocul pregătirilor de război ("În primăvara anului 1916..."), la popota ofițerilor, se discută probleme legate de iubire, tot așa cum - la nivelul ordinii temporale - experiența războiului și amintirea iubirii, desfășurată amplu (cap.doii-cinci) sau fulgurant (în capitolul "Ultima noapte de dragoste") sunt incluse în rememorarea pe care actul scrierii o presupune.

Procesul reținerii este însă mimat, în aceeași măsură în care romanul este un discurs autobiografic trucat. Între actul scrierii și timpul trăirii există o distanță indicată explicit de narator: " ... știu bine că sunt un grup de oameni care și-au făcut mai mult decât datoria și *acum când scriu* știu că, în afară de două-trei excepții, au fost poate cei mai de ispravă ofițeri ai războiului românesc" (*U.n.*, p.259) sau "Astăzi, *când le scriu pe hârtie*, îmi dau seama iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite" (*U.n.*, p.112). Distanța este prezentă implicit în prolepse (" Rănit, la București, aveam să-i văd în vitrină, la <Julietta> fotografia...", *U.n.*, 241) și în notele din subsol (" De altminteri, cât timp am luptat cu ungurii..." *U.n.* p.240). Scriitura, decalată față de timpul trăirii, se întoarce în primul rând asupra celui care o săvârșește din dorința unei superioare înțelegeri prin rețineri și re-"cunoaștere" (în sensul pe care Camil Petrescu îl atribuie verbului " a cunoaște " în opoziție cu "a ști", *U.n.*, p.322; *D.s.*, II, p.218). Având în vedere atât statutul nedecarat, de ficțiune al textului, cât și cel declarat, de discurs deprins din amintire și rețineri - trebuie presupusă existența unui cititor care, parcurgând textul, dacă nu va dobândi "cunoașterea", va avea cel puțin acces la "știința" acestei deveniri esențiale. Drumul spre înțelegere implică deci rememorarea, realizată din perspectiva celui situat *dincolo* de momentul trecerii dintr-o epocă în alta a existenței, dar și amintirea unui trecut resuscitat de cel aflat în momentul trecerii. Temporalitatea discursului se desfășoară deci printr-o



analepsă care include, la rândul ei, alte analepse. Rememorare în rememorare, acesta este statutul temporal al capitolelor doi-cinci ale primei părți, sau ale unor fragmente din capitolele șase/treisprezece, tot restul discursului prezentându-se cititorului ca reactualizare și retrăire a timpului trecerii.

În cadrul analepselor, evenimentele se desfășoară cronologic. O perspectivă selectivă reține doar întâmplările ce produc transformări în conștiința eroului. Între evenimente apar deseori elipse a căror dimensiune poate fi desprinsă din înlanțuirea indicilor temporali prezenți în text ("de doi ani", "peste o săptămână" etc.). Dacă în prima carte, cronologia este marcată mai ferm, iar blancurile temporale sunt mari, în cea de-a doua, așa cum s-a remarcat, cronologia se estompează⁴, indicând un alt mod de a trăi timpul, după ritmul unui alt calendar. Elipsele temporale sunt acum mai puțin frecvente și reduse ca amplitudine iar densitatea temporală mult sporită. Ritmul și sensul devenirii lumii refigurate sunt înscrise în structura temporală a discursului. Există momente dilatate, în care rostirea surprinde trăirea infinitezimală (în general momentele de tensiune și cele în care eroul-narator își analizează stările de conștiință, tot așa cum există durate comprimate, din substanța cărora nu se reține decât ceea ce explică în mod evident devenirea eroului.

Dacă în *Ultima noapte...* kaleidologicul se reflectă discret, în discursul unei singure voci, prin subtile modificări de accent și de atitudine, în *Patul lui Procust*, pluralitatea lumii este transcrisă prin prezența mai multor voci, a mai multor discursuri și deci a mai multor reprezentări. Dacă în *Ultima noapte...* omnivalența este exprimată prin medierea unei singure conștiințe, care reflectă și interpretează diferit aceleași fapte, precum și prin confruntarea unor prezentări aparținând unor eroi diferiți sau prin ironica deconspirare a falselor reprezentări, în *Patul lui Procust* complexitatea plurivalentă se reflectă direct, prin pluriperspectivă.

Discutat în termenii spațialității, câmpul discursului, în cel de-al doilea roman, apare ca "îndosariere" de texte (scrisorile doamnei T., jurnalul lui Fred Vasilescu, epilogul I) așezate în-

tr-un cadru unic, structurat și motivat de vocea unui autor-personaj (subsoluri, epilog II). Asistăm la o trucată deconspirare a procesului de creație, la un joc cu cărțile pe față ce se menține însă în termenii unei ambiguități voite. Comentariul metatextual prezintă realizarea romanului când ca rezultat al unei reuniri de documente, "proces-verbale" alăturate într-un "dosar de existențe", când ca ficțiune pură: "E de prisos să mai atragem luarea-aminte că tot romanul acesta e o ficțiune pură [...] Acest «dosar de existențe», se înțelege de la sine, e închipuit tot, și numai unele necesități de convențional pe care le impune tiparul ne-au făcut să-i dăm o formă care poate să înșele" (P.P., p.175). Metadiscursul are el însuși statut dublu, este fictiv sau autentic în funcție de creditul pe care îl acordăm vocii care îl rostește, tot așa cum considerațiile poetice din textele semnate de d-na T. sau de Fred Vasilescu pot fi judecate din aceeași dublă perspectivă. Ambiguitatea, în consonanță de altfel cu plurivalența lumii refigurate, este o constantă esențială a discursului narativ în *Patul lui Procust*, text ce pune în discuție și problema propriei condiții. Kaleidologicul se manifestă, în cel de-al doilea roman, printr-un discurs cu statut echivoc și configurație plurală.

Având în vedere faptul că prozatorul a declarat că toate personajele sale "există și trăiesc sau au trăit, însă modificate după legea [sa] interioară"⁵ sau că "un personaj este alcătuit dintr-o fuziune de personaje", toate fiind "strict autentice dar plătuite din elemente disparate ca origine, contopite într-o nouă simbioză"⁶, putem conchide că termenii în care se discută statutul discursului în acest roman se constituie ca un "pat al lui Procust" al textului epic; realitatea transfigurată este măsurată fie cu valorile absolute ale ficțiunii pure, fie cu cele ale realității autentice. Prin această postulare contradictorie a statutului de ficțiune, metatextul sancționează indirect vanitatea și inadvertența reprezentărilor univoce.

Temporalitatea, în *Patul lui Procust*, nu se naște din evocarea sau desfășurarea, mai mult sau mai puțin capricioasă a unor evenimente aparținând unui timp al istoriei, ci din interferența unor temporalități deja proiectate în discurs.

Romanul apare astfel ca un spațiu al contiguității unor texte deja constituite, ca o zonă de confluență a unor temporalități secunde. Evenimentul nu este derulat direct, ci este proiectat într-un text ce-l re-prezintă, re-figurează și interpretează. Dar discursurile/configurațiile temporale nu-și generează semnificația/orizontul temporal nici ca entități independente, nici prin însumare, ci doar prin suprapunere. Astfel spațio-temporalitatea romanului se constituie prin interferența unor spațio-temporalități distincte. "Autorul cărții", cel care "în foarte numeroase și lungi note din josul paginii lămurește momentele principale și corectează memoria personajilor"⁷, este nu numai regizor al spectacolului românesc, organizând "scena", spațiul întâlnirilor semnificative, ci și cel care configurează un orizont al semnificațiilor substanțiale și al sensurilor plurale, rezultate, și deci descifrabile, printr-un proces de "reconstituire prin recunoaștere"⁸.

Patul lui Procust prezintă o inedită ritmare compozițională⁹ și o deosebit de interesantă modificare a unghiului de vedere, realizată nu numai prin prezența mai multor voci, ci și prin conturarea mai multor posibilități de a aborda și refigura realul. Temporalitatea scrisorilor d-nei T. este asemănătoare cu cea a "ultimei nopți de dragoste" în măsura în care alternează momente de viață discontinue (rememorate amplu și detaliat) cu fragmente în "raccourci" (ce redau concentrat fie o întreagă copilărie și adolescență, fie epoci situate între două momente refigurate amănunțit). "Ralenti"-ul din paginile capitolului *Într-o după-amiază de august* (dilatarea extremă a prânzului cu scriitorii, drumul spre casa Emiliei, redarea minuțioasă a dialogului cu Valeria și Emilia etc.) contrastează atât cu temporalitatea celor trei scrisori, cât și cu precipitarea evenimentelor din final.

Ineditul romanului nu vizează numai această schimbare de ritm narativ, ci și modificarea unghiului de vedere din care sunt refigurate experiențele. Poarta de intrare spre universul de trăire al d-nei T. este laterală: "Să-ți mai scriu despre D. mi-ar fi greu, căci îți mărturisesc că el nu formează nici pe departe centrul preocupărilor mele de acum, iar efortul la care mă supui

este asemeni celui care e impus unui convoi, obligat să se abată ca să ia un trecător izolat" (P.P., p.30). Tot indirect este abordat și universul interior al lui Fred Vasilescu și Ladima. Discursul jurnalului debutează cu evenimente colaterale lecturii scrisorilor lui Ladima și rememorării iubirii lui Fred Vasilescu pentru d-na T., pentru ca mai târziu, și intermitent, să se fixeze asupra adevăratului centru: experiența iubirii și autocunoașterea. Această deliberată ezitare a centrării perspectivei naratoriale, acest ocol și întârziere în fixarea ochiului asupra propriului univers interior transcrie, cu subtilitate, decența privirii autoscopice care evită denudarea bruscă a trăirii; procedeul este străin strategiei narative din *Ultima noapte...*, unde discursul apare centrat, încă din primele fraze ale primelor două capitole, de problematica războiului ("În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat, luasem parte, cu un regiment de infanterie din capitală, la fortificarea văii Prahovei...", U.n., p.13) și iubirii ("Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală", U.n., p.25). În *Patul lui Procust*, abia în epiloguri, privirea se îndreaptă decis și direct asupra evenimentelor (moartea lui Ladima și moartea lui Fred Vasilescu). Schimbarea strategiei narative se armonizează în cel de-al doilea roman cu sensul demersului epic, îndreptat, în cazul perspectivei laterale spre universul interior, spre spațiul și timpul trăirii, iar în cadrul perspectivei conice, spre eveniment, spre întâmplarea exterioară. În acest ultim text perspectiva unică este înlocuită cu cea plurală, perspectiva centrată cu cea amplă, ce include, alături de elementul esențial, pe cel aleatoriu, colateral (întâlnirile d-nei T. cu D., prânzul lui Fred Vasilescu cu cei trei scriitori etc.), realizându-se astfel o generoasă deschidere a câmpului epic.

Legea incluziunii structurează și de data aceasta discursul romanesc. Rostirea "autorului" cadrează discursurile d-nei T. și ale lui Fred Vasilescu, tot așa cum jurnalul lui Fred Vasilescu integrează insulare momente ale existenței lui Ladima.

Plurivalența apare și acum ca o constantă a lumii re-create și se manifestă prin multitudinea discursurilor pe care

același eveniment le permite. Astfel interpretările diverse ale morții lui Ladima sau "taina" morții lui Fred Vasilescu nu sunt doar expresia unei moderne strategii narative, care să urmărească predilect crearea unor zone de îndeterminare, ci un mod de transpunere, în registru epic, a unei viziuni care atribuie realului omnivalență kaleidologică.

Epocile pe care discursurile le decupează din existența eroilor se definesc, ca și în *Ultima noapte...*, prin aceeași direcție a trecerii, prin aceeași deschidere a orizontului înțelegerii, prin aceeași depășire a zonei limitate și limitative de gândire, în care orgoliul punctului arhimedic simplifică sau neagă omnivalența lumii. Conștiința, un timp măsură inadvertentă, pentru că reductivă, a concretului, va fi apoi supusă torturii procustiene a realului, care îi impune pluriperspectiva. Această devenire este surprinsă atât la nivelul experienței directe (întâlnirea cu doamna T. a avut pentru Fred Vasilescu, înțelesul unei esențiale modificări de viziune), cât și în ordinea cunoașterii mijlocite de transcrierea trăirii (redactarea jurnalului a constituit pentru Fred Vasilescu prilejul unei reale cunoașteri de sine). Textul surprinde și un alt tip de întâlnire semnificativă și anume cea dintre privire și mărturia scrisă a suferinței altcuiva (parcurgerea scrisorilor lui Ladima de Fred Vasilescu sau a jurnalului lui Fred Vasilescu de doamna T.). Romanul conține, în ultima sa pagină, prin imaginea doamnei "mistuite" de nerăbdarea de a citi caietele, sugestia unei noi deschideri a universului înțelegerii, situat însă irevocabil sub zodiile relativității: "Cred că nici n-a închis bine ușa și s-a năpustit asupra textului. Pe potecile lunecoase ale amănuntelor și ale interpretărilor va găsi reazăm o mai adâncă dezlegare? Va afla ceva mai multă împăcare decât acea sete care nu se poate potoli, în vis? De altfel, când e un acord aproape unanim asupra relativității spațiale, de ce n-am crede că sistemul de repercutare al cauzelor nu poate afla nicăieri un punct absolut" (P.P., p.345).

Spațio-temporalitatea discursului, structurată prin incluziune, configurează un orizont în care cronologia, nu total abolită, dar privată de sensul ei ordonator, cedează în favoarea

unor durate semnificative prin raporturile de asemănare ce se stabilesc între ele, prin sensul comun ce le orientează (sensul unor schimbări esențiale petrecute la nivelul viziunii despre lume și sine).

Configurația discursului în *Patul lui Procust* amplifică și nuanțează modelul prefigurat în *Ultima noapte...*, slujind aceleași intenții de a circumscrie problema conștiinței confruntate cu omnivalența concretului; se realizează astfel o viziune plurală asupra unor fenomene plurivalente.

Dacă în *Ultima noapte...* punctului de vedere unic al personajului-reflector îi coprespunde un punct de fugă centrat de zona de indeterminare în care se conturează timpul trecerii (de la o viziune la alta asupra existenței), în *Patul lui Procust* punctele de observație și deci și cele de fugă sunt multiple, dar convergente într-un *arrière-plan* de semnificații. În acest orizont sunt proiectate valorile timpului trecerii, teritoriu situat sub semnul torturii procustiene, întrucât ochiului i se opune o nouă perspectivă, conștiinței, o nouă ordine, ființei, un nou tipar, existenței, o altă măsură: "File de noroi e ciclul meu,/Spre capătul carent arăt cu greu,/Fuiorul tors al cretei mi-e povară/Și de mă apără, mă și măsoară" (*P.P.*, p.99). Atunci doar, ființa umană are conștiința măsurii sale reale, a dimensiunii de care se desparte și a celei spre care se îndreaptă. Timpul trecerii "apără", justifică și "măsoară" dar și redimensionează orizontul cunoașterii: "Dar ochii mei spre mine se întorc,/Să mă cuprind, alt fir încep să torc,/Mai mare sunt decât cei mari, și mai/Frumos decât un crin în miez de mai//Spre tine, Doamne, gândul îmi înalț/Nici flori nici aur, nu mi-ai pus în smalt/Nici ghiare. Tu mi-ai dat în loc de eie/Doar conștiința mișeliei mele..." (*P.P.*, p.100).

Punctul sau punctele de vedere din care se desprinde imaginea lumii refigurate sunt în romanele lui Camil Petrescu subiective și interioare. Lumea, odată anulat principiul

ubicuității¹⁰, nu mai apare ca dat exterior și obiectiv, ci ca realitate reflectată în conștiință. De la perspectiva interioară, cenzurată și dominată de vocea omniscientă (definitorie primelor romane ale ciclului Hallipa) la cea interioară lumii, dar exterioară trăirii celorlalte personaje (întălnită la Mateiu I. Caragiale), se va ajunge în romanul lui Camil Petrescu la o imagine în totalitatea ei mediată, reflectată, integrată și subiectivizată de o conștiință (în *Ultima noapte...*) sau de conștiințe orchestrate (în *Patul lui Procust*). Acest fapt își va pune amprenta atât asupra temporalității lumii refigurate, cât și asupra raportului dintre configurația spațio-temporală a discursului și durata interioară. Consonante până acum, nivelele temporale ale textului devin solidare. Timpul discursului urmează fidel conturul trăirii și deci al duratei interioare. Caracteristică tuturor romanelor persoanei întâi, această formulă narativă cunoaște, în romanul lui Camil Petrescu, extrema puritate.

În *Ultima noapte* și *Patul lui Procust* perspectiva subiectivă a discursului transcrie, la nivelul lumii refigurate, neputința instaurării unui alt punct de vedere decât cel pur subiectiv. Acel "din mine însumi, eu nu pot ieși...Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi"¹¹, expresie concentrată a viziunii ce supraordonează întregul univers romanesc, dă nume atât convingerii prozatorului, cât și credinței eroilor săi naratori. Astfel, crezul lui Ștefan Gheorghidiu este formulat în teza "imaginii lumii ca reprezentare" subiectivă și unică, tot așa cum lumea refigurată în scrisorile d-nei T., ale lui Ladima sau în jurnalul lui Fred Vasilescu apare indirect, prin proiecția ei în conștiință: "Iar acum, când eu nu mai sunt cum am fost, ochii mei, prin care văd lumea, sunt, mai mult ca oricând, cum n-au fost niciodată, numai ai mei, și înapoia lor sunt eu, numai eu..." (P.P., p.162).

Statutul acesta "interior" al imaginii este în ambele romane problematizat. Reprezentarea apare atât în ipostaza ei reductivă, limitativă, cât și ca reflectare complexă și semnificantă. Cele două moduri de reprezentare nu sunt formule

independente și antitetice, ci vârste diferite ale privirii care reflectă lumea. Între ele se întinde o zonă de indeterminare în care se petrec modificări de viziune ce afectează structura profundă a duratei interioare. Punctul de fugă al celor două romane îl constituie trecerea de la o treaptă la alta a cuprinderii și înțelegerii lumii în substanțialitatea ei. Centrarea aceasta trădează o continuă și pasionată punere în discuție a problematicei cunoașterii concretului și eului, a cunoașterii concretului prin desăvârșirea eului. Privite din acest punct de vedere, romanele desfășoară un epos al privirii și implicit un epos al duratei pe care deschiderea și profunzimea unghiului de vedere o determină. Devenirea nu mai definește acum doar imaginea primă, ci și conștiința mediatoare și temporalitatea ei. Lumea creată prin discurs se configurează în cele două romane în funcție de un topos al trecerii, generat la un prim nivel de o viziune inedită asupra devenirii, înțeleasă ca succesiune de momente impenetrabile, ca aglomerare de momente independente. Perspectiva aceasta luminează intermitent durata interioară, fără a-i conferi densitate și stabilitate. Legitatea unei viziuni integratoare, prin care sunt surprinse zonele de osmoză, de comunicare, fluiditatea devenirii și substanțialitatea concretului se va impune printr-o ordine perspectivală secundă.

Un nucleu cu valoarea poetică din cel de-al doilea roman transcrie problematica trecerii în termenii unei derulări de momente izolate: "În dreptul unei clădiri, descompusă în zidărie veche, bârne și fier, trotuarul era desfăcut, trăsurile și automobilele intrau unele într-altele, de nu mai conteneau claxoanele și înjurăturile șoferilor. Eu veneam însă în fiecare zi. Mă duc oriunde se deschide o stradă nouă. Aștept perspectiva viitoare cu pasiunea cu care jucătorii filează cartea. Întâi nu se vede nimic și de aceea nu întârzii prea mult. E mai mult o enervare că lucrările merg prea încet. Dacă urmează o duminică sau o zi de sărbătoare, mi se pare că un proces de naștere s-a suspendat [...] Știu bine că un moment nou se va crea. Dar va dispărea unul vechi, iar această tranziție n-am putut s-o prind niciodată, cum când eram mic nu pricepeam cum din hârtie și boabe negre pe ea ieșea când un cântec sprinten, când

un oftat lung [...] În viața mea am rămas cu pasiunea și neliniștea schimbărilor, a trecerilor. Știam deci că acum va fi o stradă nouă, desigur ca orice altă stradă nouă, dar atunci nu va mai fi și cea veche, ca să le poți compara, pentru că ar trebui să fie chiar în locul acesteia, iar imaginile, ca și obiectele, sunt impenetrabile. Și noutatea, momentul inedit, ar fi tocmai în examinarea comparativă a celor două imagini simultane "(P.P., p.49). Fragmentul definește deci trecerea ca succesiune de momente distincte. Ochiul, situat integral în prezent, nu poate surprinde zona de indeterminare pe care transformarea o presupune, tot așa cum nu are perspectiva necesară evaluării și stabilirii sensului devenirii. Imaginile nu se suprapun, ci se înlocuiesc și se anulează unele pe altele. Acum reprezentarea este privată de metaspațialitatea pe care un ochi sensibil la corespondențe și zone de iradiere spațio-temporală le dezvăluie. Din unghiul limitativ al prezentului, "momentul nou creat" îl înlocuiește doar pe cel vechi, fără a permite conștiinței sesizarea unor elemente de continuitate. Privirea rămâne însă absorbită, "pasionată" de aceste durate sincopate, încercând să surprindă zona de confluență a momentelor devenirii.

Dacă așezarea în prezent duce la această fisurare, segmentare și dezarticulare a orizontului temporal, situarea privirii la același nivel și foarte aproape de lumea obiectuală se va traduce într-o percepție a spațiului ca aglomerare haotică de imagini independente. Acest fapt explică frecvența mare a colajelor în romanul camilpetrescian, dar și perspectiva dezeroizantă asupra războiului. Concretul, văzut de aproape, invadează agresiv privirea, distruge coerența viziunii, o segmentează, o privează de principiul ordonator, o dezaxează. Un fragment din *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu* poate fi în acest sens semnificativ: "E o schimbare de sus în jos, ca și când ar fi căzut tâmpla cerului și jumătate din priveliște s-ar fi răsucit ca într-un ochi bolnav, într-o oglindă, dintr-o dată întoarsă" (U.n., p.276). Imposibilitatea focalizării imaginii, instabilitatea și deruta privirii definesc și multitudinea imaginilor-colaj. "Neverosimilele adunături de poze" din vitrina

unei legătorii de cărți (P.P., p.50), alăturările bizare de cărți din biblioteca Emiliei, fotografiile așezate în jurul oglinzii din aceeași cameră (P.P., p.74,75), colecțiile de cărți poștale și fotografii din camerele de bordel (P.P., p.76), tabloul alcătuit din fotografii ale actrițelor, descoperit de Ladima în biroul șefului de cabinet de la Teatrul Național (P.P., p.121), fotografiile de cadavre și obiecte "delicate" din camera procurorului care a anchetat moartea lui Ladima (P.P., p.307) sunt câteva exemple de asemenea imagini-colaj, reprezentative pentru configurația caleidoscopică a concretului. Aceeași viziune dă naștere unor colaje alcătuite din fragmente de discurs. Se pot astfel aminti alăturările de fraze izolate din articolele-necrolog apărute cu prilejul morții lui Ladima, colecția de decupaje din ziare a Valeriei sau chiar comentariul lui Fred Vasilescu la adresa unei fraze a actriței: "... dar Emilia spunea firesc și detașat de obiect <l-am rugat pe el să-mi caute ceva>, cum ne spunea odată un suplinitor rătăcit la liceu: <Napoleon este foarte important fiindcă a avut mai multe războaie> sau plutonierul major, când era escadronul în marș: <Cântați cântecul ăla, cum îi spune, cu soldatul, său ăla, cum îi zice, cu doamna învățătoare. Hai cântați> " (P.P., p.55).

Dincolo de relevarea configurației plurale a concretului și dincolo de sporul de autenticitate pe care îl poate aduce textului, imaginea-colaj sau discursul-colaj vorbesc de fiecare dată de un raport deficitar între vorbe (sau imagini)-"care nu sunt decât etichete"-și conținut¹¹.

Dacă descentrarea perspectivei conduce la absolutizarea și deteriorarea configurației plurale a concretului, centrarea excesivă provoacă reducția omnivalenței. Nu numai prezentul și dispersia perspectivală sunt restrictive (pentru că o reducere, o limitare este și reprezentarea excesivă a caleidoscopului lumii), ci și extrema focalizare a privirii. Acesta este cazul perspectivei modulare din prima parte a romanului *Ultima noapte...*, perspectivă desprinsă dintr-o iluzorie credință în conștiințe și reprezentări armonice: "Din toată filosofia se desprinde cel puțin acest adevăr că omul - cu conștiința - fiind pentru el creatorul lumii ca reprezentare, odată cu moartea

lui moare neîndoielnic și lumea. Și el își alege liber o altă conștiință pe care o socotește egală cu a lui. Va fi tovarășa și moștenitoarea lui, a memoriei lui, îi vor spune copiii lui mamă" (*U.n.*, p.92). Conștiința este demiurgul propriei reprezentări despre lume și despre sine. O perspectivă unică și unificatoare reprezintă lumea, îi impune legea, relieful și durata. Există convingerea că această perspectivă se poate armoniza cu o altă că orizontul ființei se poate deschide spre un alt orizont.

Credința în reprezentări consonante se menține atâta timp cât există iubire împlinită. Acest sentiment este pentru Ștefan Gheorghidiu nu numai un mod de a cicatriza o "ruptură organică prin aderențe" (*U.n.*, p.91), o "unire" profundă, o "împietire", ci și un factor ce determină în mod esențial reprezentarea. Imaginea ființei iubite centrează orizontul interior în așa măsură încât tot ceea ce simte, vede și gândește cel îndrăgostit este pentru și în funcție de această "conștiință" pe care și-a ales-o "egală": "Iubești întâi din milă, din îndatorire [...] Pe urmă te obișnuiești cu surâsul și vocea ei, așa cum te obișnuiești cu un peisaj. Și treptat îți trebuie prezența ei zilnică. Înăbuși în tine mugurii oricăror altor prietenii și iubiri. Toate planurile de viitor ți le faci în funcție de nevoile și preferințele ei. Vrei succese ca să ai surâsul ei [...] Orice iubire e ca un monodeism, voluntar la început, patologic pe urmă" (*U.n.*, p.23).

Pentru Gheorghidiu, ca de altfel și pentru Ladima, iubirea este un proces de autosugestie și un mod de a impune propria lege celuilalt. Conștiința acestor eroi refuză să se acomodeze dimensiunilor universului ființei iubite și își impune dictatorial propria reprezentare. Ladima "proiectase toată imaginația lui ca o pânză albă" (*P.P.*, p.297) asupra Emiliei, tot așa cum imaginea pe care Ștefan Gheorghidiu o are despre Ela este de fiecare dată o proiecție subiectivă și inadecvată. "Simbioza" în care a crezut eroul *Ultimei nopți...*, "sentimentul somnabulului pentru lună" cu care a coplesit-o Ladima pe Emilia nu au șanse de împlinire. Fascinați de puritatea și inalienarea modelului interior, acești eroi își provoacă zbuciumul și suferința printr-o constantă pre-judecare a

lumii. Durata interioară le este un timp focalizată de imaginea idealizată a iubitei, "punct arhimedic" al existenței lor. Viața Elei determină și măsoară timpul lui Ștefan ("Îmi petreceam timpul spionându-i prietenii, urmărind-o, făcând probleme insolubile din interpretarea unui gest, din nuanța unei rochii..., *U.n.*, p.25), iar reliefurile, culoarea și conturul lumii sunt date numai de prezența ei. În *Cartea întâi a Ultimei nopți...*, puținele imagini ce refigurează spațiul au limpezime și substanță numai prin Ela și numai în imediata ei apropiere: "Nu vreau să cunosc pe nimeni, nu există pentru mine decât femeia aceasta cu rochie de culoarea caisei, cu brațele goale, lungi și plinuțe [...] O priveam eu și o privea toată lumea, pe femeia aceasta întoarsă cu spatele la noi, a cărei siluetă aurie toată parcă dădea încă răcoare priveliștii rustice" (*U.n.*, p.162) sau "Bineînțeles, în dimineața însorită eram și noi ca toată lumea, încărcătură de tineri în pijamale și haine ușoare, albe în trenul de Mamaia. Pe plajă ea era încă extrem de frumoasă [...] Aproape înaltă, cu talia subțire și șoldurile vânjoase [...] aduna toate privirile" (*U.n.*, p.112-113). În jurul imaginii Elei orizontul vizual se estompează, devenind o fluidă și nedefinită atmosferă. Privirea eroilor camilpetrescieni reține preferențial chipul iubitei, iar memoria nu fixează decât detaliile valorizate afectiv (rochia albastră, cea de culoarea caisei, silueta aurie etc.), restituind cu precădere gestul sau expresia prin care trăirea devine transparentă (privirea Elei, surâsul doamnei T., imobilitatea frumuseții Emiliei etc.). O poetică a nuanței schițează intermitent siluete, gesturi, atitudini. Refigurat parțial, orizontul vizual se definește nu numai prin suprafețe pline, ci și prin zone vagi sau absente. Filtrele afective îi conferă însă uneori, în pofida acestei reale discontinuități, coerență și contur: "...lumea e azi pentru mine ca privită printr-o lupă și impregnată de gândul existenței acestei femei, cum e orice obiect înmuiat vag verzui, când privești lumea prin ochelari verzui" (*P.P.*, p.163).

În centrul acestui univers al reprezentărilor este situată legea privirii. Perspectiva subiectivă și modulară a eroilor-naratori ecranează realitatea re-creată, dezvăluind doar transformă-

rile survenite în ordinea imaginilor care o re-prezintă. Ultima noapte... este nu numai un discurs care reflectă o lume ci și un text centrat de problematica reflectării lumii în conștiință: "Sunt cazuri când experții într-un tablou vechi, după felurite spălături, descoperă sub un peisaj banal o madonă de vreun mare pictor al Renașterii; printr-o ironie dureroasă, eu descopeream treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar" (U.n., p.88) și "De atâtea ori în trecut avusesem bănuială că eram înșelat interpretând o serie de gesturi și momente într-un anumit sens. Dar privind altfel punctul de plecare seria avea alt sens. Era atunci un joc de alb și negru. O foaie era împărțită în romburi alăturate albe și negre. Uneori când priveai aveai impresia că sunt cuburi pline, cu muchiile spre tine, dar alteori aceleași romburi erau goluri cu muchii adâncite. Lucrurile pe care le interpretasem într-un fel le înțelegeam acum altfel" (U.n., p.186). Devenirea pe care realul o presupune, pe de o parte, și ambiguitatea constitutivă a fiecărui moment sau aspect, pe de altă parte, determină modificarea continuă și derutantă a reprezentării. Faptul acesta are consecințe grave pentru că pune în discuție nu numai statutul imaginii ființei iubite, ci și statutul oricărei imagini. Un întreg univers interior se descentrează și se surpă. Trebuie acceptate "remanieri de ecuații întregi", ecuații ce vizează nu numai adevărul despre Ela, ci și capacitatea conștiinței de a cuprinde orice adevăr, acuitatea privirii îndreptate asupra lumii, întrucât ochiul răstoarnă una și aceeași imagine în serii caleidoscopice.

Prezentă explicit la nivelul substanței românești, problematica reflectării este proiectată și în ordinea configurației discursului, unde se manifestă prin modificarea raportului dintre punctul de observație și cel de fugă. Dacă rememorarea iubirii era realizată în *Cartea întâi* de o perspectivă centrată și selectivă, coerența viziunii fiind guvernată de distanța temporală, de consecvența punctului de vedere și de relativa stabilitate a lumii privite (devenită statică pentru că petrecută, consumată), în *Cartea a doua* mobilitatea privirii confruntate cu dinamismul dramatic al lumii privite restituie imagini incoerente ale unei realități absurde. Refigurarea experienței războiului

nu mai urmărește înțelegerea unor întâmplări revoluate, ci reprezentarea exactă a unui timp care a permis complinirea "întregului sufletesc" prin "verificarea și identificarea eului" (*U.n.*, p. 201); se instituie astfel o nouă perspectivă asupra existenței ("Drama nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict cu eul tău, care cunoaște astfel ceea ce nu cunoștea într-un anumit fel", *U.n.*, p.304-305) și asupra semenilor ("...îl cunosc [pe Orișan] cum nu l-a cunoscut nici mama lui căci numai acolo, în fața morții și a cerului înalt poți cunoaște oamenii - dar nu știu absolut nimic despre el", *U.n.*, p. 222). Trăind integral un prezent al situației limită, Ștefan Gheorghidiu nu numai că nu poate cuprinde trecutul celorlalți, dar se înstrăinează de propriul său trecut care, privit din proximitatea morții, își pierde consistența și gravitatea: "Acum totul e parcă din alt tărâm, iar între noi [Ștefan și Ela] abia dacă e firul de ață al gândului întâmplător" (*U.n.*, p.294). Situată în acest teritoriu insular, izolată de tot ce a fost, de tot ceea ce este în alt fel și de tot ceea ce va fi, ființa umană percepe experiența prezentă ca tragică, unică și originală. Această meta-temporalitate a prezentului, ce se deschide spre un *illo tempore*, este cu atât mai surprinzătoare cu cât în viziunea lui Camil Petrescu, situarea integrală în momentul prezent înseamnă limitarea posibilității de cunoaștere. Tensiunea extremă ce definește însă trăirea în război creează impresia acută a experienței originare, a situării într-un sau a trecerii spre un spațiu de început de lume (aspecte comentate de Maria Vodă Căpușan în studiul intitulat *Camil Petrescu - Realia*).

Cuprins în orizontul incomprehensibil al frontului, eroul simte mereu necesitatea fixării unor repere ferme, necesitatea raportării experiențelor la o imagine pre-existentă și conturată, care să reducă tensiunea și unicitatea momentului: "Așadar au trecut cele două ore - așa au fost - și suprapuse imaginii mele dinainte sunt surprinzătoare prin golul lor" (*U.n.*, p.206) sau "Ca o paranteză clipită gândesc că asta nu e chiar «ploaie de gloanțe»" (*U.n.*, p.216). Același imperativ interior explică și încercarea de a proiecta imaginile percepute pe fundalul unor

modele culturale consacrate; apar astfel peisaje ca și "estampele japoneze", *U.n.*, p.212), amplasări de trupe "ca într-un tablou istoric" (*U.n.*, p.213), sau "ca într-un tablou mural" (*U.n.*, p.218) etc.

Realitatea tensionată și complexă a războiului este percepută din puncte de vedere distincte care determină direct registrul și intensitatea trăirilor eroului. Perspectiva exterioară "aeriană" diminuează tragismul evenimentelor prin încadrarea, ordonarea și demistificarea pe care le favorizează o privire înaltă și detașată. Văzută astfel, confruntarea armată apare ca un joc cu soldați de plumb: "Un triumphi cu baza la noi, largă de șapte - opt kilometri, înalt de vreo douăzeci, pare un parc mărginit net de dealuri. Un parc care imită în realitate o hartă [...] Ca înălțime absolută, suntem de câteva ori mai sus ca în turnul Eiffel și chiar față de târgul Branului de la picioare, înălțați cu câteva sute de metri [...] Acum suntem în turn și ei sunt jos [...] Prima salvă, la 800 de metri, îi împrăștie ca pe găini, vin alții din urmă [...] Cei de la 800 de metri nu sunt oameni, sunt soldați ca de plumb [...] Aflăm mai târziu că în această glumă privită de sus au căzut vreo două sute de oameni de o parte și de alta (*U.n.*, p.218-220). Aceeași impresie de spectacol lipsit de gravitate este generată de perspectiva exterioară frontală. Pânda călărețului husar (*U.n.*, p.246), sau observarea manevrelor armatei germane ("Soldații de plumb de pe partea cealaltă, mai ridicată a pajiștei, proiectați pe cerul gol din spatele lor ...", *U.n.*, p.271-272) sunt două asemenea exemple. Dacă în cazul perspectivei exterioare, prezente în citatele de mai sus, mobilitatea era a lumii privite, în cazul perspectivei interne privirea este integrată în zbaterea lumii. Dinamismul definește acum nu numai realul, ci și ochiul care încearcă să-i surprindă contururile. Impresia de apocaliptic este generată atât de haosul ce domină spațiul aflat sub bombardament, cât și de deruta ochiului copleșit de imaginile morții. Imaginile bombardamentului din capitolele *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu* și "*Wer kann Rumänien retten?*" sunt în acest sens semnificative. Există figurat în text și un al treilea tip de perspectivă, în care o privire mobilă circumscrie un orizont

static. Peisajul se conturează atunci incomplet, din imagini disperate și discontinue: "Trec o râpă adâncă, unde știu că se vor opri la noapte toate patrulele venite să mă caute și după un ceas de băjbăit în tăcere, printre copaci și tufișuri mă opresc într-o poiană..." (*U.n.*, p.261). Spațialitatea este transcrisă fie într-un registru cursiv și coerent ("Se încenusează din ce în ce noaptea și se alburesc luminișurile. Lămurim în fața noastră culmea amfiteatrului - cu copaci, pășuni, case - înalt care păzește vadul și care se creează acum din nou, din neantul nopții, al necunoscutului. Când zorii devin încă mai albicioși vedem pe culme siluete de soldați inamici ...", *U.n.*, p.240) fie sincopat ("O moară ... lângă ea câteva căpițe de fân, și pe urmă apa tulbure, cu șuvoaie puternice, a Oltului blestemat. Mantale, ranițe și ici colo cadavre și răniți. Pe o căpiță, cu căciula fumurie și țuguiață, un ofițer ne întâmpină râzând și ne face semn de salutare cu mâna. Aflăm, din fugă, că are mațele scoase", *U.n.*, p.240). Centrate sau descentrate, privite din afară sau din interior, mobile sau statice, coerente sau discontinue, aparținând prezentului sau originarului, imaginile spațiului recompun în a doua parte a romanului *Ultima noapte...* o lume situată sub semnul tensiunii tragice. Multitudinea modalităților de re-creare nu sunt semnul unei stângăcii narative, ci dovada unei viziuni artistice mature, ce transcrie, din multiple perspective, o realitate dinamică și plurivalentă.

Incongruența nu definește numai reprezentările aceleiași conștiințe, ci și raportul dintre reprezentările unor conștiințe diferite. Acel "ar trebui să mă găsesc și eu pe direcția privirii ei ca să pot judeca. Dar, bineînțeles, asta era imposibil..." (*U.n.*, p.143) vorbește despre imposibilitatea ființelor umane de a avea o perspectivă unitară asupra lumii, despre nepuntința realizării unor reprezentări convergente sau similare, despre imposibilitatea reducerii diversității reprezentărilor și deci a adevărurilor interioare. *Ultima noapte...* numește explicit această viziune care denunță utopia unei reale comunicări interumane, utopia unei autentice indentificări cu drama celuilalt: "Nu există decât o singură lume, aceea a reprezentărilor. Nu putem avea în simțuri, și deci în minte, decât



ora și locul nostru. Restul îl înlocuim cu imagini false, convenționale, care nu corespund la nimic, sunt cel mult o simplă firmă provizorie. Nu poți fi în două locuri deodată. Eu știu, când suportam bombardamentul de la Săsăuș, că, teoretic, e posibil ca altă lume, undeva departe, să petreacă, să iubească, să aibe ore de birou și de masă. Dar nu puteam realiza nici un moment al ei. Acum, dimpotrivă, sunt aici, în această lume, iar cea a frontului e un vag musafir abstract, nelocalizat în spațiu și mai ales în afară de noțiunea timpului. Îmi zic: poate că la ora asta Orișan suportă un bombardament la fel cu cel de la Bărcuț. Dar este o simplă ipoteză teoretică, vezi bine, goală de orice emoție, de durata oricărui sentiment, de culoarea oricărei reprezentări, de irevocabilul întâmplării reale" (*U.n.*, p.320-321). El nu poate locui și stăpâni decât propriul univers interior. Durata, relief și substanța sunt coordonatele unui singur orizont a cărui existență este integral determinată de conștiința care îl configurează. Dincolo de marginile lui, timpul și spațiul își pierd densitatea și culoare, emoția se dizolvă iar reprezentarea are statutul unei simple ipoteze. Spre această viziune în care plinul este numai al propriei interiorități, (tot restul fiind o inadvertentă reprezentare "teoretică") evoluează eroul romanului *Ultima noapte...*, cel care a avut orgoliul de a-și imagina că un alt univers interior poate fi integrat sau asumat, orgoliul de a crede că are puțința și dreptul de a "realiza în abstract" (*U.n.*, p.320)¹³.

~~13~~ Punctul de vedere care va permite înțelegerea trecerii de la o vârstă la alta a viziunii este rememorarea experienței. Situată dincolo de orizontul limitativ al prezentului evenimentelor și trăirii, privirea are puterea să desprindă orientarea și sensul devenirii. Acesta este motivul pentru care discursul celor două romane nu se constituie ca derulare a unui prezent al evenimentelor, ci ca rememorare, ca re-figurare petrecută într-un moment temporal posterior celui supus detalierii și analizei. Prin conversia percepției sincopate în reprezentare cursivă, privirea retrospectivă poate evidenția direcția și substanța timpului trecerii, conferind duratei interioare densitatea și coerența la care aspira.

Discursul este focalizat în ambele texte de transformările survenite în conștiința și existența eroilor-naratori. Accentul va cădea în primul roman pe modul în care se va trece de la un tip de reprezentare a lumii la altul (devenire în cunoaștere)¹⁴, dar și pe trecerea dintr-o lume în alta, dintr-un univers cu repere spațio-temporale ferme, într-un orizont mitic, ce stă sub semnul originarului și infernalului¹⁵ (trecere ontică prilejuită de experiența tragică a războiului). [Și jurnalul lui Fred Vasilescu va transcrie două moduri și două trepte ale devenirii. Prima direcție a evoluției sale apare surprinsă în momentele de accent, zona de indeterminare fiind vag circumscrisă prin rememorarea iubirii dintre aviator și d-na. T.: "Ceasul care a bătut orele regulate, până am împlinit douăzeci și opt de ani, e de atunci puțin strâmb. Trăiesc o viață în care nimic din ceea ce se întâmplă nu mai e cu o semnificație simplă... Totul trebuie să corespundă, ca în vis, la altă situație, faptele capătă înțelesuri noi, unele prin altele." Cuvintele nu mai sunt semne, pentru ce e dincolo de ele.] Mai înainte viața mea avea zilele săptămânii: luni, marți, miercuri etc., care corespundeau cu zilele cifrate în calendar... când era ora 12, era ora 12... Dacă era cald, mi-era cald [...] Dar de câțiva ani, printr-o acumulare de împrejurări deosebite, care ele înseși or fi având vreun tâlc, semnele nu mai corespund conținutului lor stabilit, faptele au alte cauze de cum le știu eu..." (P.P., p.162). Fragmentul transcrie, așa cum s-a demonstrat într-un pertinent și minuțios comentariu, un mod de "integrare în real și de cunoaștere"¹⁶.

Schimbarea fundamentală vizează în primul rând raportul dintre timpul exterior, al ceasornicelor și ritmul temporal interior; consonante înainte de întâlnirea cu d-na T., cele două nivele temporale devin distincte, ritmul uniform, rigid și mecanic fiind înlocuit cu o cadență ce urmează fidel amplitudinea și semnificația trăirii. Transformarea determină, în al doilea rând, modul de receptare a evenimentelor, discontinue și autonome înainte de experiența iubirii, apoi coerente și integrate fluxului devenirii. Modificarea perspectivei va determina și apariția unui nou mod de descifrare a cuvântului, devenit din simplu nume al realului,

semn plurivoc. Întreaga viziune asupra lumii se schimbă; privirea are acum forța de a cuprinde complexitatea plurivalentă a lumii: "Vedeam mai puține culori, doar câteva nuanțe, mult mai puține fapte, ale bucurii... nici nu bănuiam atâtea înțelesuri câte îmi sar în ochi de atunci încolo..." (P.P., p.162). Dacă pentru Fred Vasilescu perspectiva plurală relevă valori complementare, instituind astfel o reprezentare armonică a realului, pentru Ștefan Gheorghidiu "kaleidologicul" se manifestă în registrul dramatic al antinomiilor. Orientarea vizează însă, în ambele cazuri, relativizarea imaginii lumii, exprimată, e drept, fie prin corelativele nuanțelor, fie prin stridentele disjunctiei.

Trecerea are în *Patul lui Procust* și sensul unei petreceri, al unei confluente de destine: "Ce ciudat mi se pare să leg, deodată, de viața mea trecută o altă viață, la întretăiere, la o dată anumită. Știi ce făceai acum un an la data cutare, penru că viața ta trece, așa ca un fir și prin data asta. Dar să descoperi că prin aceeași dată, altă viață trece cu firul ei, ți se pare ceva din altă lume..." (P.P., p.255). Temporalitatea discursului și a existenței eroilor se remarcă în cel de-al doilea roman printr-o configurație reticulară. Destinele se întâlnesc în momente-nod (întâlnirea dintre d-na. T., Fred Vasilescu și Ladima la expoziție, rememorață atât de aviator cât și de d-na T., ziua de Sfântul Dumitru, prezentă în scrisorile lui Ladima dar și în amintirea lui Fred Vasilescu etc.) spre a se depărta și reuni apoi iarăși. Cel care are conștiința acestor întâlniri semnificative și puțința de a le retrăi este Fred Vasilescu. Celelalte confluente se desprind numai prin actul lecturii.

Această structură temporală reticulară este centrată fie pe problematica trecerii petrecute la nivelul aceleiași conștiințe, fie de cea a trecerii ca intersectare a unor conștiințe și destine (întâlnirea semnificativă a lui Fred Vasilescu cu drama cuprinsă în scrisorile lui Ladima, întâlnirea doamnei T. cu adevăratele transcrise în jurnalul lui Fred Vasilescu). Orientarea și confluența existențelor individuale evidențiază relativitatea stabilității și independenței duratei umane ("Viața omului acesta mă târăște în vremea care s-a scurs, cu propria mea

viață, cum trage un fluviu apele râului afluent..." *P.P.*, p.234), dar și relativitatea spațială și cauzală a existentului: "... când e un acord aproape unanim asupra relativității spațiale, de ce n-am crede că sistemul de repercutare al cauzelor nu poate afla nicăieri un punct absolut. Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală, fără nici un moment de sprijin adevărat, așa cum, singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului" (*P.P.*, p.345). Curgerea unei existențe este integrată "fluviului" existențial, devenirea individuală este cuprinsă în orizontului enigmatic al devenirii universale.

Dacă în *Ultima noapte...* momentele izolate erau proiectate pe fundalul devenirii unei conștiințe, în *Patul lui Procust* destine individuale sunt proiectate pe fundalul general al devenirii.

Trecerea rămâne însă punctul de fugă al discursului romanesc la Camil Petrescu. Văzută de aproape devenirea apare ca succesiune de momente și imagini discontinue, iar "viața împreună omenească - impenetrabilă coexistență de conștiințe". Depărtarea temporală a punctului de observație permite însă o reprezentare totalizantă a existenței.

Dacă văzute dintr-un plan apropiat "perspectivele rămân incongruente"¹⁷, îndepărtând privirea se poate descifra, dincolo de "adevărul fiecărui ochi în parte"¹⁸, un loc geometric unde existența este formulată în termenii devenirii substanțiale și coerente.

Semnul poetic al momentelor de accent pe care trecerea le presupune este "patul lui Procust". Eroii camilpetrescieni parcurg tensiunile confruntării cu tipare inadvertente. Romanele refigurează trecerea de la un moment al "științei", determinat de "adevărurile din cartea de citire" spre o etapă a "cunoașterii" (Ștefan Gheorghidiu); trecerea de la o epocă în care conștiința integrează realul în tipare reductive la o alta, în care concretul își impune complexitatea plurivalentă conștiinței (Ștefan Gheorghidiu, Fred Vasilescu); trecerea de la o perioadă în care ființa umană își proiectează idealul de frumusețe și puritate asupra celuilalt, la o epocă în care inadvertența dintre imaginea idealizantă și real este dureros conștientizată (Ștefan

Gheorghidiu, Ladima). "Înecare" sau "salvare de înec" timpul trecerii presupune și un moment al torturii procustiene.

NOTE

1. Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, vol.II, Colecția "Biblioteca de filosofie", Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1988, p.203-210. Viziunea asupra "omnivalenței kaleidologice" este definită succint în următorul fragment: "... modul specific al concretului are încă un soi de valențe fundamentale, filosofice vorbind, pe care le vom numi kaleidologice. Aceste valențe îngăduie valabilitatea oricărui sistem rațional. Printr-un act special de adaptare, concretul îngăduie orice perspectivă asupra naturii lui absolute. Cu alte cuvinte oricare dintre modurile sale poate fi luat ca esențial și constitutiv..." , p.205.
2. Ediția consultată a fost: Camil Petrescu, *Opere*, vol.II, III, Ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, Scriitori români, Ed. Minerva, București, 1979-1981.
3. Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, vol.II, ed.cit., p.206.
4. Maria Vodă Căpușan, *Camil Petrescu - Realia*, Ed. Cartea Românească, București, 1988, p.20.
5. *Romanul românesc în interviuri*, II, partea II, p.798.
6. *Ibid.*, p.808.
7. *Ibid.*, p.808.
8. *Ibid.*, p.811.
9. Ion Vlad, *Între analiză și sinteză, Repere de metodologie literară*, Partea a III-a, Ed. Dacia, Cluj, 1970, p.85.
10. Ovidiu Ghidirmic, *Camil Petrescu sau patosul lucidității*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1975, p.39.
11. Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust în Teze și antiteze*, Ed. Minerva, București, 1971, p.27.
12. *Poetica romanului românesc*. Ed. Eminescu, București, 1987, p.178.
13. Aceeași problemă a impenetrabilității orizonturilor interioare va fi circumscrisă și în nuvela *Cet care plătesc cu viața*: "Ladima își spune cu melancolie că existența în lume este compartimentată. Nimeni din sală nu bănuise, fără îndoială, dacă observase cumva, motivul pentru care cei doi ieșiseră din lojă, iar drama lui Dorcea era mai neștiută celor de sub același acoperiș de parcă s-ar fi întâmplat într-o altă planetă. Această coexistența impenetrabilă i se părea unul dintre modurile cele mai tulburătoare ale vieții împreună omenegii" (p.108). În romanul *Un om* între oameni aceeași viziune domină "conștiința realității sociale": "Conștiința realității sociale funcționa ca un sistem de supape inverse... care făcea să se uite orice legătură între ce e sus și ce e jos..." (*U.o.*, vol.II, p.454). Legea acestei "coexistențe impenetrabile" poate fi depășită temporar, prin situarea conștiințelor

POETICA "POLIVALENȚEI"

sub imperiul aceluiași semn: iminența morții (*Ultima noapte...*) sau idealul comun al eliberării (*Un om între oameni*).

14. Privită de această perspectivă despărțirea de trecut (din finalul romanului *Ultima noapte...*) este despărțirea de un anume tip de reprezentare centrată de un punct arhimedic (în cazul de față, existența Elei).

15. Maria Vodă - Căpușan, *Op.cit.*, p.23-24.

16. Id., *ibid.*, p.167.

17. Nicolae Manolescu. *Arca lui Noe*, vol.II Ed. Minerva, București 1981, p.127.

18. Id., *ibid.*, p.128.

ANTON HOLBAN:

POETICA ATMOSFEREI

Situată, prin natura substanței epice și perspectivă narativă, în orizontul prozei subiective, creația lui Anton Holban este generată și transcrie în același timp o atitudine autoreflexivă, definitorie actului scrierii și textului însuși. Romane ale unor romane¹, *O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana* și *Jocurile Daniei* focalizează, în imaginile în care Sandu se vede scriind, nu numai indicii legate de statutul dublu al naratorului (erou-romancier), dar și semne relevante pentru condiția textului.

Scriitura, în viziunea sa, nu are putința de a fi expresie a trăirii plene și prezente. În momentele în care eul cunoaște seninătatea și plenitudinea, "cartea, creionul și caietul se pierd pe jos, se acoperă cu nisip" (*I.*, p.281)². Discursul ființează doar ca rememorare: actul scrierii presupune desprinderea de trăirea prezentă și emergența amintirii într-o durată sustrasă efluviiilor emoționale: "Încui ușa, intru în pat, trag paharul cu lumânarea drept lângă pernă și cu un creion pe un vraf de hârtii încep să retrăiesc trecutul și să deslușesc prezentul între mine și Ioana. Abia acum pot să refac vechile scene dintre noi fără să le tulbur cu emoțiile prezentului. Trecutul, sub alte forme, continuă și acum" (*I.*, p.365).

Reflectarea trăirii în discurs apare ca trecere în impur și artificial, ca transpunere imperfectă și liniară a emoțiilor complexe și simultane: "Fețele mării. Vocile ei. N-am cunoscut obsesie mai constantă. Dacă aș fi poet aș face o epopee în care n-ar apare nici un om, dar ce prodigios poet ar trebui să fiu, și dealtfel, orice aș izbuti s-ar dăruia la prima apariție a apei [...]

Ar semăna construcția mea doar cât seamănă o păpușă, având un mecanism izbutit cu un om" (*I.*, p.277). Transcrierea vieții interioare și refigurarea concretului sunt la Anton Holban marcate de neputința de a surprinde profunzimea și esența; privirea reține doar ne semnificativul și vremelnicul. Imaginea orbului cu gesturi îndemânatică și precise este opusă celui care vede fără să înțeleagă: "I-am invidiat această precizie, eu, care văd, care pot așa de ușor uza de toate mijloacele de investigație și care nu știu nimic" (*O.m.*, p.235). Ochiul este fascinat și derutat în același timp de jocul amăgitor al aparențelor, trăind dramatic tirania unei estetici impresioniste; ea nu are aici valoarea unui model spre care se tinde, ci este dimensiune consubstanțială privirii absorbite de suprafețe și atmosferă: muzeul din Istanbul are "în fiecare sală, câte un desemn grecesc de o grație și naturalețe fără defect [...] Uneori, Dania, te visez ca pe muzeul acesta prodigios. Obiecte scumpe, dar de ce mă lași să mă rătăcesc printre ele ?" (*J.D.*, p.116). Discursul devine astfel expresie a rătăcirii printre imagini "de o grație naturalețe fără defect"; rătăcire căreia i se refuză însă seninătatea înțelegerii și repaosului. Această transcriere incapabilă de a revela "adevărul sufletesc" are însă puterea rară de a surprinde atmosfera, haloul iluzoriu, fluid și nestatornic ce învăluie lumea și ființa: "Aș vrea să se reție din această carte miraculoasă atmosfera de la Caverna..."³ sau *Ioana* are legături nu de persoane, ci de atmosferă, cu *O moarte care nu dovedește nimic*"⁴.

Spațio-temporalitatea discursului la Anton Holban este în deplină consonanță cu această viziune asupra condiției scriiturii. Discursul românesc desfășoară o dureroasă încercare de a numi substanța trăirii, care se resoarbe și se dizolvă însă prin nestatornice emoții; o încercare de a circumscrie spațiul, dar contururile se estompează sau se lichefiază, vizualul nefiind decât atmosferă; o încercare de a conferi duratei coerență și stabilitate, dar existența ei se năruie continuu ca un castel de nisip.

Romanul lui Anton Holban, scris într-o limpezire și certitudine, "analiză subtilă și migăloasă și mai ales nesigură

căci sunt întotdeauna nesigure constatările ce le faci asupra unei chestiuni ce te interesează prin toți nervii" (I., p.324), rămâne discursul unei atmosfere, cu tot vagul și imaterialitatea ei.

Spațio-temporalitatea discursului se structurează în cele trei creații în funcție de legile unui model muzical. Existența acestei ordini interioare este mărturisită în *Testament literar*. Referindu-se la romanul *Ioana*, prozatorul subliniază prezența unei singure teme, "care trebuie să capete în diferite pasagii, cât mai multe forme. După cum Brahms, pe o temă a lui Händel, inventează o serie de variații. Subiectul nu mai are nici o valoare, numai lucrul"⁵. Configurat prin reluări succesive, fluctuații, volute dinspre și înspre o linie tematică unică și purtătoare de sens, discursul romanesc se desprinde de succesiune, fiind rămânere "înăuntrul oamenilor", "enumerare de observații", "înțepenite și nu în devenire"⁶. Linia tematică renaște și moare cu fiecare reluare a ei, într-o neodihnă care nu va conduce înspre altceva, ci înspre altfel. Același model muzical este perceptibil și în romanul *O moarte care nu dovedește nimic*; chinului sufletesc provocat de trecutul necunoscut al Ioanei îi corespunde acum zbuciumul cauzat de enigmatică tăcere și moarte a Irinei. Este adevărat că succesiunea se face simțită în orizontul temporal al acestui roman, fapt ce l-a determinat pe autor să-l opună, prin caracterul "dinamic", romanului "static" *Ioana*; dar cu excepția ultimelor secțiuni, configurația temporală a textului rămâne la fel de segmentată. Scriitura nu urmărește nici acum înlănțuirea în timp, ci desfășoară meandrele unei rememorări capricioase, demers intenționat și motivat de dorința prozatorului de a evita monotonia și previzibilul succesiunii temporale: "E plictisitoare o înșirare cronologică a faptelor, o oarecare confuzie nu strică"⁷. Ambiguizarea prin discontinuitate temporală și prezența aceluiași "model muzical" sunt evidente și în *Jocurile Daniei*, unde naratorul, prins în "jocul" fascinat al imaginilor iubitei, se simte sustras devenirii și certitudinii: "...rămân mereu în același loc dureros" (J.D., p.78). Ignorând succesiunea, discursul romanesc suprapune, intersectează sau alternează trăiri aparținând unor nivele și orizonturi temporale

distincte.

Contrapunctarea și/sau interferența definesc, la un prim nivel, raportul dintre prezentul scrierii și trecutul rescris. La un nivel secund, cel al orizontului refigurat, trecutul este absorbit de trăirea prezentă, care, la rândul ei, va fi proiectată pe fundalul generalizant al reflecției, depășind astfel încă odată actualitatea trăirii. Mai mult decât atât, timpul lui Sandu va absorbi, integra și măsura existența Ioanei, Irinei și Daniei, care nu trăiesc, ci sunt trăite.

Privită din punctul de vedere al orizontului de așteptare figurat de text, temporalitatea discursului apare ca eterogenă pentru că scriitura se adresează unor cititori situați în orizonturi temporale distincte. Rostirea se întoarce permanent asupra celui care scrie, în timp ce scrie ("Mă întreb întrucât toate aceste observații au o valoare obiectivă...", *I.*, p.351) sau când se recitește ("Mă recitesc...", *O.m.*, p.209-210, sau "Când voi reciti după ce vor trece câțiva ani...", *J.D.*, p.52); uneori însă, cuvântul scris așteaptă ochiul Irinei ("Știam că pagina va fi citită de Irina...", *O.m.*, p.233), răspunsul Daniei (secțiunile adresate direct Daniei, *J.D.*, p.35, 50, 68, 110), sau vocea unui necunoscut care să oprească zbaterea, textul nefiind atunci decât "un țipăt către oameni", *I.*, p.385.

Vladimir Streinu a remarcat existența unei substanțe românești pulverizate în "secunde sufletești discontinue și mitraliate"⁸, menite să redea "fugitiv apariții insulare ale unei realități sufletești scufundate"⁹. Marcate grafic prin spații goale, despărțite prin hiaturi temporale, "secunde sufletești", durate interioare intermitente, sunt expresia unui timp românesc lipsit de fluiditate. În romanele lui Sandu este evidentă existența unei discontinuități temporale studiate și declarte (*Testamentul literar*), căreia îi corespunde o pulverizare a spațiului și o spulberare a rostirii. Această configurație spațio-temporală a discursului este generată de zbaterea continuă a ființei care îl rostește.

La un prim nivel, discontinuitatea se datorează inserției prezentului scrierii în zonele trecutului memorat. Într-un succint portret interior din *Jocurile Daniei* naratorul afirmă: "Nu

mă pricep să limpezesc da sau nu. Fac o paranteză, căci un gând nou s-a intercalat, întotdeauna conținând în el un chin: povestind ceea ce s-a întâmplat odinioară eu fac constatări de ceea ce se întâmplă chiar în momentul povestirii" (*J.D.*, p.77-78). Prezența acestei durate fisurate și eterogene poate fi exemplificată printr-o secțiune din romanul *O moarte...* De la transcrierea și explicitarea unui gând cu statut temporal incert, referitor la imaginea Irinei și aparținând fie timpului scrierii, fie timpului refigurat ("Din pricina închipuirilor lui Racine, Irina, singura cu respirație veritabilă, mi se pare bicisnică și fadă"), se trece la memorarea unei perioade petrecute în doi "într-un sat mic, în mijlocul munților, lângă Sinaia", pentru ca apoi să fie notate impresii ce aparțin în mod cert timpului scrierii ("Se lasă noaptea blând, cuminte, ca să mă tulbure și să mă împace..."); se revine din nou la gânduri cu statut temporal incert ("E greu de trăit în mijlocul oamenilor...") și se reia în final imaginea "prezentă" a nopții (*O.m.*, p.231-235).

Fragmentul citat mai conține un element generator de discontinuitate caracteristic prozei lui Anton Holban și anume integrarea trăirii în orizontul reflecției. Fie că evenimentul vine să susțină o afirmație cu valoare generalizatoare, fie că este proiectat într-un *arrière-plan* al filosofării, procedeul bruiază structura temporală prin alăturarea unei temporalități a contingentului, cu o alta, a conștiinței. În acest sens primele pagini ale celor trei romane sunt simptomatice: în *O moarte...* eroul "schitează o teorie" menită să-i justifice "uscăciunea din momentul separării"; în *Ioana*, de la imaginea femeii "transfigurată de așteptare" se alunecă imediat în spațiul reflecției, spre a se reveni la chipul eroinei; textul se deschide apoi spre o zonă în care trăirea clipei este conștientizată; în *Jocurile Daniei* afirmația de ordin general este de fiecare dată explicitată printr-o "întâmplare a ființei". Astfel discursul românesc la Anton Holban va dubla mereu timpul emoției cu cel al gândului, efectul produs fiind acela al unei discontinuități în percepția lumii re-figurate.

Rostirea, atunci când redă proiecția trăirii în gând, se organizează și ea după aceleași legi ale discontinuității, textul

fiind pulverizat într-o serie de enunțuri disjunctive, probabile, dar imposibil de certificat. Cu "sau... sau", "fie... fie", "poate... poate" se înlanțuie ipoteze, se construiesc lumii posibile și contradictorii.

Sincoparea discursului este generată, la un alt nivel, de alunecarea dintr-un prezent al trăirii, într-un trecut sau prezent paralel ființei celui care scrie. Secțiunile care redau perioade petrecute de Sandu la Caverna, Paris sau București vor fi invadate de lumea chinuitoare a unui timp revolut sau paralel, obsedant și dureros pentru că lipsit de certitudine. Nevoia de a înțelege nu vizează trăirea actuală, ci evenimentul neîmpărtășit, necunoscut, care se constituie ca un *arrière-texte* pe care discursul îl presupune, îl configurează imaginar și la care revine obsedant. Trecutul necunoscut al Ioanei alături de celălalt minează prezentul lui Sandu și întreg discursul, tot așa cum în *O moarte...*, gândul naratorului umple cu nesfârșite presupuneri tăcerea Irinei, sau încearcă, în *Jocurile Daniei*, să confere substanță imaginii unei ființe ce i se sustrage, prin lungi perioade de absență.

Caracterul eterogen al temporalității discursului este determinat de intersecția sau alternarea unor nivele temporale distincte. Din dorința de a cunoaște și de a se cunoaște eroul-narator trece dinspre un prezent al scrierii spre un trecut pe care îl rememorează, dinspre un prezent al trăirii spre zonele reflecției sau dinspre un timp trăit spre unul netrăit, într-o tentativă zadarnică de a-l absorbi și numi. La fiecare nivel cuvântul, singura instanță capabilă să dea substanță eului și timpului, dislocă prezentul, îi rupe coerența, figurând lumi posibile și încercând să le confere densitate și substanță.

Manifestată și în ordinea aceluiași nivel temporal, discontinuitatea fisurează încă odată discursul. "Momentele sufletești" pe care textul le cuprinde sunt rupte de succesiune, valoarea lor nefiind prin nimic legată de ceea ce le-a precedat sau urmat deoarece "stenografii nu compun, nu arhitectează și nici nu stilizează"¹⁰. Textul refigurează doar imagini și momente izolate ("Am căutat să analizez cu migală paginile acestea și n-am ajuns la nici un rezultat. Sunt desigur numeroase pline de

Irina, dar ce contează ele față de miile de impresii scrise, de pe timpul ei, dar printre care ea nici nu e amintită", *O.m.*, p.226) analizate detaliat, din dorința mărturisită de "a reconstitui oameni întregi și nu figuri convenționale" (*O.m.*, p.277). Coerența și cauzalitatea devenirii rămân ascunse privirii care nu poate să cuprindă orizontul în toată amplitudinea sa: "...parcă destinul meu e să merg într-un palat fermecat dar fără nici o lumină. Aceeași iluzie a mea, de totdeauna, că dacă aș clarifica, aș fi fericit" (*I.*, p.323).

Segmentarea și recombinația imaginilor lumii re-create nu conduc spre o viziune coerentă și unică, ci spre o imagine complexă, construită din dimensiuni uneori complementare, adeseori antinomice. "Adevărul sufletesc" se ascunde în spatele acestor instantanee intermitente, certitudinea se refuză, dorința obstinată de autenticitate se plătește prin spulberarea imaginii în reprezentări fragmentare, parțiale, ireductibile la constante: "Caut acum în memorie să refac scenele dintre noi [...] Greutatea vine mai ales din neputința de a clasa toate amintirile [...] Nu știu în ce ordine s-au produs ele, și astfel nu voi izbuti să dau o consistență precisă descoperirilor mele. Voi forma o ființă statică, compusă din sute de exclamări trădătoare care s-au petrecut în timp" (*O.m.*, p.196). Discontinuitatea discursului este acum generată de o memorie precară, ce nu poate să "aranjeze trecutul", ci doar să-l reconstituie prin tușe suprapuse. Acestei memorii defectuoase naratorul îi opune "prodigioasă" memorie proustiană. Declanșată voluntar, de o imperioasă dorință de a cunoaște tot trecutul, memoria lui Sandu va readuce la suprafață chipuri vii, dar nu va reuși să surprindă și să dea contur "adevărului" interior. "Aud respirația Irinei, nu știu numai dacă aceasta va fi Irina adevărată, și asta aș vrea s-o știu. Și mereu încep cercetările mele de la capăt, cercetări zadarnice, care nu vor duce la nici un rezultat, dar la care nu am tăria să renunț. Cum să știu adevărul asupra ei când nu știu adevărul asupra mea?" (*O.m.*, p.196-197).

Romanul lui Holban se construiește din analepse succesive, din volute prin care memoria reverberează un trecut obsedant. Discursul se ancorează arareori în prezent și numai

pentru a crea noi deschideri spre un timp revolut. Prolepsele sunt rare și anticipează fie posibile interpretări ale textului ("Știu ce vor spune cei imparțiali...", *O.m.*, p.277), fie posibile moduri de a judeca eroi ("Care va fi părerea mea generală asupra Irinei...", *O.m.*, p.230), fie viitoare imagini ale eroinei, ("Eu știu cum o să fie Dania în ziua nunții", *J.D.*, p. 70).

Uneori scriitura absoarbe formule convenționale, uzate, specifice textelor autobiografice, chiar dacă prin statut li se sustrage parțial. În secțiuni cu valoare metatextuală discursul se întoarce asupra lui însuși: este pusă astfel în discuție forma prin care s-ar putea transcrie fidel trecutul ("Cum să fac să-mi răstorn sufletul pe această hârtie?" *J.D.*, p.117); se comentează raportul dintre realitate și refigurarea ei în discurs ("Mă recitesc: or fi adevărate observațiile mele, sau singurul lucrul adevărat o fi numai ura mea împotriva ei...", *O.m.*, p.209); este mărturisită existența unui hipertext ("Mă recitesc. Așa găsesc de identice unele motive cu ale lui Proust, că mi se pare inutilă această povestire", *O.m.*, p.219) sau negată ("Memoria mea nu poate să aranjeze trecutul. Opera lui Proust e o dovadă de memorie prodigioasă", *O.m.*, p.196). Alteori, discursul își concentrază întreaga substanță în nuclee care focalizează și/sau generează semnificație, nuclee supuse însă legilor aceluiasi model muzical. Astfel visul lui Sandu din *O moarte...* reia "tema" enunțată încă din primele pagini ale romanului și anume zbaterea eroului căutând în van să aleagă între două extreme: "Se poate, admitând posibilitățile cele mai extreme să se fi omorât pentru mine sau să se fi măritat pentru un altul" (*O.m.*, p.177). Visul numește și resemnifică tema: cele două Irine, cea nuntind și cea moartă, cea trăind și cea sacrificându-se pentru iubire, se întâlnesc în spațiul aceleiași biserici unde se oficiază o nuntă stranie, cu un "Isaia dănțuiește" petrecut în jurul catafalcului. (*O.m.*, p.194-195). Textul va modula continuu cele două ipostaze ale aceleiași ființe, mireasa și moarta, nereușind să oprească zbuciumul lui Sandu, închis pentru totdeauna în chinul său ca într-o scoică ce-i reverberează durerea. Aceeași valoare o are visul din *Jocurile Daniei*. Imaginea eroinei legănând flori, - creând, printr-un joc grațios și suav, iluzia unui rost stabil -,

figurează specular problematica întregului text. Prin această reprezentare onirică naratorul numește inefabilul unei existențe fascinante dar factice, definită de altfel succint în propoziții ca "Dania rămâne ca o imagine fermecătoare, dar fără realitate, ca un vis, ca un film de cinematograf" (J.D., p.89). Visul din finalul romanului *Ioana* ("Am visat pe Ahmed") reflectă și prelungește zbuciumul interior al eroilor chiar în momentul în care promisiunea de seninătate pare a se fi împlinit. Funcția lui este de a coagula semnificația discursului și de a-i conferi, prin sugestia unei torturante și persistente memorii, un final deschis. Aceste trei nuclee poetice, expresii elocvente și concentrate ale liniilor tematice, conferă coerență unui discurs românesc contorsionat și pulverizat în "secunde sufletești discontinue și mitraliate".

Modelul muzical al variațiunii impune prezența unei linii tematice unice, modulate continuu, ca de altfel și segmentarea și discontinuitatea temporală. Același tipar configurativ determină și suspendarea timpului românesc: sfârșitul discursului epic nu se poate constitui ca închidere (întrucât "variațiunea" refuză prezența autoritară și excusivă a punctului final), ci ca deschidere, nemargine. Soluția epică a finalului deschis este impusă nu numai de modelul muzical, ci și de un rafinat și discret gest "retoric". În *Testament literar* prozatorul afirmă: "Acel ultim rând trebuie să fie ușor confuz, să lase impresia că acțiunea continuă și mai departe, să obsedeze și după lectura cărții"¹¹. Dincolo de o aparentă acalmie, ultimele rânduri insinuează perpetuarea unei stări de tensiune. Zbuciumul celui îndrăgostit de Ioana sau de Dania, neliniștea celui ce nu poate afla adevăratul motiv al morții Irinei se vor prelungi insidios în viața lui Sandu și în orizontul afectiv al cititorului. Indicele de indeterminare al ultimelor rânduri este deci expresia unei constante adecvări a temporalității discursului la modelul configurativ al "variațiunii", dar și o modalitate de a asigura remanența experienței cuprinse de text în durată interioară a lectorului.

Actul scrierii se dorește un mod de a desprinde propriul adevăr interior din amintiri fragmentare și intermitente,

restituite de o memorie precară, un mod de a discerne adevărurile celorlați, din cuvinte și tăceri, din prezențe și absențe, din sentimente exprimate sau disimulate. Neodihna ființei ce transcrie, în tușe succesive și incerte, conturul unor interiorități dilematice și neliniștite, rămânând însă "în același loc dureros" al incertitudinii, este "tema" variată continuu în romanele lui Sandu, motivul melodic ce conferă coerență și fluiditate unor discursuri fundamental discontinue.

Rostirea naratorială nu generează la Anton Holban o rețea de semnificații, ci o atmosferă semnificantă: "Bineînțeles am uitat multe lucruri așa că nu voi transcrie decât câteva momente care nu se leagă imediat, dar, care, în general, formează o atmosferă" (*O.m.*, p.265).

Prin acest tip de refigurare romanul românesc interbelic parcurge experiența completă a spațializării discursului, determinată, așa cum afirma Joseph Frank, de "dezarticularea progresiei liniare" și de "concentrarea atenției asupra raporturilor stabilite în cadrul unui spațiu temporal fix" (în cazul de față, perioadele necunoscute din viața Ioanei, Irinei sau Daniei, figurate obsedant prin reprezentări imaginare și improprii). Acest tip de configurare nu mai permite receptarea universului re-creat ca desfășurare în timp, ci ca unitate în spațiu: "Le passé et le présent sont perçus spatialement, solidaires dans une unité extratemporelle qui tout en accentuant peut-être des différences superficielles, élimine toute impression d'enchaînement, par le fait même de les juxtaposer"¹⁴. Proiectate pe un fundal difuz, dispersia sau osmoza duratelor și reverberarea obsedantă a aceleiași experiențe, reale sau iluzorii, așază creația lui Anton Holban în orizontul unei poetici a atmosferei.

*
* *

Prin condiția sa de text al evocării, al retrăirii, discursul românesc se statuează ca un mod de retragere din prezentul scrierii în trecutul evenimentelor rememorate.

Prin universul pe care îl re-creează (Cavarna - oază de liniște cu promisiuni de împlinire; Parisul - spațiu al evadării din timpul irosit alături de Irina), discursul exprimă încercarea eroului de a se sustrage suferinței, de a se regăsi și însenina.

Prin ființa a cărei zbatere o reprezintă discursul vorbește însă despre o permanentă alunecare dintr-un prezent cu promisiuni de regăsire, într-un trecut torturant și neliniștit.

Romanele lui Sandu transcriu încercarea și eșecul eliberării de durata suferinței, generată însă de aceeași conștiință care încearcă să o depășească. Căutându-și rostul și stabilitatea, încercând să înțeleagă și să se înțeleagă, eroul își provoacă incertitudinea și neliniștea cu atât mai mult cu cât urmărește mai obstinat "adevărul sufletesc".

Substanța romanească este constituită la Anton Holban de orizontul unor experiențe afective minate de o luciditate ireprimabilă, denunțată ca "defect funest" sau ca "perversitate". Obiectivarea trăirii apare ca tentație și chin. Ea presupune o permanentă dedublare a eului într-un eu detașat și unul implicat, o permanentă înstrăinare de sine în speranța regăsirii de sine. Obiectivată o dată prin proiecție romanească și încă o dată, la un nivel secund, prin transcrierea modului în care este analizată trăirea, lumea interioară a eroului-narator își trece în discurs întreaga neodihnă și sfâșiere, îmbibând textul cu "un gust de cenușă"¹⁵.

Luciditatea este definită ca imposibilitate de a-ți "uita prezența", ca permanentă încercare de a urmări clipă cu clipă propria-ți emoție în evoluția ei", ceea ce înseamnă "să nu mai ai nici un sentiment pur, nealterat de o încercare migăloasă și inutilă" (*I.*, p.347). Caracterul eterogen al duratei interioare este determinat nu numai de contiguitatea emoției cu analiza lucidă ci și de incapacitatea eroului de a se situa integral în prezent: "Bucuriile nu știu să le prețuiesc și nici să le întrețin. De altfel nu sunt niciodată pure. Odată cu ele păstrez și conștiința neînsemnătății lor sau le alterez cu bănuieli că poate mă înșel" (*I.*, p.350) și "Nu mă pot niciodată bucura de moment. Nu pot savura pe încetul dezvoltarea lui. N-am putut niciodată citi o carte pe îndelete. În muzică trăiesc mai ales în așteptarea notei

următoare" (*O.m.*, p.218). Marcat de conștiința efemerității sentimentului și sensibil la rumoarea fluidității duratei interioare, eroul își pervertește trăirea ("...în momentul cel mai tragic voi fi artificial", *O.m.*, p.209) își falsifică emoțiile ("...eram mereu dublu. Și nu numai atât. În același timp aveam remușcări pentru această examinare continuă care făcea ca emoțiile mele reale să fie oarecum falsificate", *O.m.*, p.266), demonetizează sentimentul autentic ("Tot ce a fost timp de cinci ani - lacrimi, scene, veselie, conversații interminabile - erau numai la suprafață, fără nici o profunzime în suflet" (*O.m.*, p.252), creează o atmosferă impură ("Hotărât atmosfera dintre noi conținea ceva impur", *O.m.*, p.248) sau perpetuează o stare echivocă ("Ar trebui o discuție limpede între noi și noi preferăm să rămânem tulburi..." *J.D.*, p.59). Mereu dedublat eroul își demistifică trăirea într-o încercare zadarnică de a o determina și numi.

Impuritatea prezentului este agravată prin inserția unor durate revolute, netrăite sau irosite. În *Ioana* actualitatea are menirea de a umple un gol, de a cuprinde un timp necunoscut. Sandu îndepărtează amintirea propriului trecut trăit departe de Ioana și încearcă să imagineze o durată în care ea a aparținut celuilalt: "Câteodată recurg la stratageme să aflu tot ce a făcut Ioana" (*I.*, p.300) sau "...am o mulțime de adevăruri și de presupuneri pe care nu le pot îmbina sau îmbinându-le dau naștere la o construcție arbitrară, ridicolă pentru orice om normal" (*I.*, p.329). Dar reconstituirea unui trecut din care a fost absent este în mod inevitabil inexactă și incompletă. Tăcerea Irinei formează și ea conturul unei durate enigmatice pe care Sandu o figurează imaginar, modulând continuu aceleași ipoteze, aceleași temeri, izvorâte din dorința mistuitoare de certitudine. Fascinația duratei absente o trăiește chinuitor și eroul din *Jocurile Daniei*, cel care caută să confere substanțialitate unor zone temporale din care este exclus: "O așteptam fără înțetare în tot timpul absenței ei. Și nici un semn... Grămezi de zile. Ce făcea ea în momentul acela... La un teatru ? La un ceai ? Invitată ?" (*J.D.*, p.19). Golul "tăcerilor haine", "jignitoare" sau "tragice" torturează : "Cât trebuie să mă chinui ca să inventez

aceste istorii, poate lipsite complet sau numai în parte de adevăr ?" (*J.D.*, p.73). Îndrăgostitul încearcă să-și insinueze prezența în timpul care i se refuză, dăruind cărți, discuri, anunțând data când va ține o conferință la radio, dar întâlnirea prin cuvânt sau sunet nu are loc; Dania i se sustrage, rămânând, dincolo de episodice întâlniri, enigmatică și inaccesibilă: "Viața noastră începea numai în clipa când ne întâlneam și se termina când trebuia să ne despărțim. Tantal, în încercarea lui de a umple cu apă un butoi gol" (*J.D.*, p.44).

Cele două categorii, impurul - asociat inautenticului și artificialului -, și golul pervertesc și minează trăirea prezentă, resimțită adeseori ca durată irosită: "...timpul trecu la fel, plictisindu-mă, dezgustat de mine, regretând succesele la care renunțasem, și uneori având remușcări" (*O.m.*, p.182).

Sandu și Ioana, Sandu și Irina, Sandu și Dania trăiesc dureros și acut sentimentul imposibilității de a simți în mod identic timpul, de a locui același moment, de a se întâlni în aceeași clipă. Romanul *Ioana* se deschide semnificativ prin reprezentarea unor orizonturi afective desincronizate. Sandu privește detașat și uimit emoția femeii "transfigurate" de așteptare: "E supranatural când vezi pe cineva în voia unui sentiment puternic. Îi privești fața și fără nici o ezitare, oricât de neîncrezător ți-ar fi temperamentul, ai certitudinea că nu ți se ascunde nimic, că pentru clipa aceea măcar nu există nici o minciună dedesupt" (*I.*, p.273). Fraza exprimă pe de o parte timpul interior combustiv al Ioanei, iar pe de altă parte îl așază pe Sandu într-o zonă temporală fisurată de luciditate, de nevoia ireprimabilă de a analiza.

Permanentă dedublare, incapacitatea de a trăi plenar clipa definesc eroul din *O moarte...* și *Ioana*. Scindat în public și actor secundând trăirea cu o analiză "migăloasă", Sandu se trădează continuu, căutând zadarnic să se cunoască și să se regăsească: "Căci luam parte la scenă și în același timp observam, după obiceiul meu, actor și public, actor cuprins de pasiunea rolului și public prodigios de curios să audă toate vorbele, să vadă toate personagiile și chiar decorul" (*I.*, p.274) sau "Întotdeauna, sub orice inițiativă a mea, cea mai spontană

posibilă, surprind și instinctul de a mă analiza" (*O.m.*, p.264). Vibrația și combustia interioară a Ioanei sau trăirea monocordă, dar intensă a Irinei se opun în aceeași măsură unui orizont interior unde emoția este diminuată sau reprimată prin analiză lucidă. Neputința de a trăi clipa este resimțită fie cu orgoliul celui ce integrează și conștientizează trăirea, fie cu suferința infirmului condamnat să trăiască un timp impur și eterogen.

Eroul narator distinge două moduri diferite de a locui prezentul: bărbații "suntem conștienți de ce am făcut sau, în orice caz, ne luăm răspunderea pentru tot ce a fost, pentru noi înșine. De aceea poate suntem mai puțin proaspeți, purtăm întotdeauna după noi întreg trecutul. Femeile trec prin toate transformările renăscând de fiecare dată. Par, în momentul trăirii, că pun toată frenezia corpului și a sufletului, și totuși, după un timp, constați că pentru ele n-a fost decât o închipuire. Nu mai recunosc nimic din propria lor viață și nici nu au ambiția s-o salveze pentru a avea o scuză. Ca valul fermecat care se apropie de mine, plin de sunete și de scânteii, dar în curând se destramă ca să încerce o nouă construcție" (*I.*, p.345). Sandu opune unei durate efemere, dar frenetic concentrate, un timp interior ce prelungește în actualitate reverberațiile trecutului.

Și în romanul *O moarte...* desincronizarea ființelor în timp este clar formulată. Reproșul Irinei numește aceeași rumoare și fluiditate interioară, în dezacord acum cu o durată uniformă și dilatată: "Irina îmi spuse: <ce nu-mi place la tine e că nu pot să am liniște mai îndelungată. Parcă ai fi o apă care curge!> Într-adevăr, observasem și eu la ea contrariul. Nu-mi plăcea că stă pe loc. Ar fi stat lipită de mine la infinit și eu nu puteam asta. Ar fi tăcut fără ca un gând s-o zguduie brusc sau ar fi vorbit fără încetare lucruri mici, aceleași" (*O.m.*, p.220).

În *Jocurile Daniei*, în vreme ce prezentul lui Sandu se deschide spre trecut ("...o trăsătură a caracterului meu, imposibilitatea de a mă desprinde de întâmplările prin care trec", *J.D.*, p. 31) sau încearcă să cuprindă timpul ființei iubite, Dania ignoră trecerea ("...lasă timpul să treacă. Temperament oriental.

Orele și zilele lunecă peste ea fără să facă vreo reflecție despre trecerea lor", *J.D.*, p.15), se refugiază dincolo de devenire în ireal și abstract ("Dania trăiește într-o lume abstractă, inaccesibilă, și realitatea o deziluzionează", *J.D.*, p. 16) sau se izolează într-un orizont, inaccesibil celuilalt: "O obseda altceva un timp sau pleca în străinătate: atunci mă uita complet. Cine știe ce eveniment neînsemnat mă readucea în mintea ei" (*J.D.*, p.15). Desincronizarea temporală a eroilor lui Holban, modul lor diferit de trăi clipa, este încă unul din factorii care generează drama comunicării, frecvent exprimată în text și adeseori comentată de critică: "Aveam vag intuiția că toate teoriile mele [...] aprobate cu atâta grabă și împământenite imediat, nu fuseseră decât niște monologuri" (*O.m.*, p.188)

Trăind scindat un prezent impur, invadat de trecutul durerii sau de sentimentul acut al irosirii, eroul visează și pândește clipa privilegiată în care fuziunea emoțiilor și gândurilor să se poată petrece, clipa deplină când eul poate să-și regăsească unitatea și să-și aparțină integral. Muzica și literatura generează, pentru eroii din *Ioana*, durata fragilă dar substanțială a unei efemere eternități. Atinsă prin desprindere de contingent, prin detașare de trecutul obsedant și de viitorul nebuloș, clipa suspendată a trăirii plenare integrează, în atmosfera ei fluidă și armonică, emoțiile trecute și viitoare: "...muzica te amețește [...] atunci spiritul critic nu-ți mai împovărează emoțiile [...] Cu Ioana alături se desfășurau în jurul nostru miracole și, în același timp, simțeam palpitând în noi tot ce a fost, ce va fi" (*I.*, p.288). Zonă de securitate și consonanță, momentul de fericire este fără fisură, fără absențe; ființa se regăsește într-un prezent continuu, în eternitatea actualității, când clipele se înlănțuie într-un flux permanent. "Jocurile Daniei" permit rareori aceste durate compacte. Inconsecventă și capricioasă, încercuită de artificiiile unei vieți luxoase, Dania își deschide rar ființa spre Sandu, astfel încât momentul de fericire "are un preț prea mare ca să se poată repeta", rămânând "exemplar de artă" (*J.D.*, p.48). Lungile așteptări ale acestor momente de împlinire sunt încordare și consum: "Aștept să treacă restul timpului. Când se apropie

această oră nervii mei tremură cu fiecare clipă" (*J.D.*, p.49).

Visul clipei privilegiate și chiar împlinirea ei efemeră sunt prezente și în romanul *O moarte care nu dovedește nimic*: "Parfum, culoare, melodii. I-am spus cu tot trupul zvâcnind: «Suntem fericiți, Irina ! Ce e mai minunat decât clipa aceasta! Cine e în stare să facă la fel ? Ce dragoste seamănă cu a noastră ?»" (*O.m.*, p.233) sau "«Nu e așa că suntem fericiți ?» Am plâns mult pentru durerile de odinioară și pentru cele ce au să vină" (*O.m.*, p.223). Mult mai tensionată, mai zbuciumată, ființa lui Sandu din romanul *O moarte...* nu se mai regăsește în orizontul atemporal al artei "...nu mă pot niciodată bucura de moment. Nu pot savura pe încetul dezvoltarea lui. N-am putut niciodată citi o carte pe îndelete. În muzică trăiesc mai ales în așteptarea notei următoare" (*O.m.*, p.218).

Rarele momente în care armonia se împlinește se întrerup curând și căderea în timpul imperfect și impur se petrece abrupt și crispat. Trecutul Ioanei, chinuitor și enigmatic, își proiectează conturul incert în prezentul suferinței. Eroul extinde asupra Ioanei fascinația și blestemul "durerilor prelungite", ca o pedeapsă: "Desigur că numai eu sunt de vină că acel trecut o chinuie și îi apare groaznic, căci în timp ce-l trăise, se obișnuise cu el [...] Acum, numai văzând torturile mele, îi dă toată importanța și îl privește cu alți ochi. Dacă aș înceta toate iscodirile și pedepsele, ea s-ar transforma imediat, ar redeveni liniștită, dar eu sunt bolnav de gelozie și de dorința de răzbunare" (*I.*, p.300).

Voluptatea suferinței și incapacitatea de a trăi clipa sunt constantele acestui eu condamnat la permanentă neliniște: "Este o caracteristică a minții mele de a nu savura în voie o clipă fericită, fără ca în același timp să o examinez, să-i precizez limitele, să mă doară încetarea ei fatală în viitor" (*I.*, p.370). Conștiința timpului alterează substanța duratei prezente, reduce intensitatea trăirii, condamnând eroul la neodihnă și durere: "Nici un moment de calm nu am. Și mereu sentimentul că viață va trece imediat și că n-am vreme de pierdut" (*J.D.*, p.57). Acest mod de a gândi și trăi timpul este generat de o viziune asupra vieții ca "Sein zum Tode"¹⁶.

Deși dorința evadării din timpul suferinței este adeseori mărturisită, clipele lipsite de ardere și chin sunt uneori resimțite ca înstrăinare de condiția celui perpetuu torturat și intrerupte din dorința de a se reveni la zbucium și suferință: "...câteodată reaprind o discuție numai ca să îndepărtez o stare prea limpede, fără nici o semnificație, care durează de prea mult timp" (I., p.315).

În romanele lui Anton Holban viitorul nu se profilează niciodată ca un timp al speranței, ci apare doar "ca să dea o crispăție în plus" (I., p.317). Acesta este motivul pentru care unii exegeți vorbesc despre "caracterul diminuat al sentimentului prospectiv"¹⁷ sau definesc viitorul ca timp ce "va aduce doar o nouă acumulare de incertitudini"¹⁸. Timpul ce urmează să fie trăit este, ca și prezentul, supus acelorași legi ale sciziunii și artificialității. Eroul din *O moarte...* regizează trăirea viitoare, încărcând-o de luciditate și de voința prezentă, sau extinde, așa cum remarcă Mariana Vartic, incertitudinile prezente asupra timpului ce va veni¹⁹. De zbaterea zadarnică ce-i înstăpânește durata, Sandu dorește să fugă fie în moarte, alături de Ioana, fie singur, într-un alt spațiu, dar vocația și fascinația chinului îl recheamă în prezentul suferinței.

Visul evadării, prefigurat timid în *Ioana*, apare ca împlinit în primele pagini ale romanului *O moarte....*. Dar deși a gândit Parisul ca un spațiu și al eliberării, al separării de Irina, Sandu se va dovedi curând incapabil să se desprindă de trecut. Amintile și tăcerea enigmatică a Irinei vor invada irevocabil spațiile trăirii cu prezența lor imaterială dar tiranică. Imaginea simbolică din final este în acest sens revelatorie: "Cerul s-a apropiat de mare, scoica uriașă s-a închis cuprinzându-mă. Și dacă ar pune cineva urechea, ar auzi desigur accente elegiace, însă prinse în cadențe măsurate după regulile clasice, ordonate și cuminti: POATE A ALUNECAT" (*O.m.*, p.272). Închisă în zonele incertitudinii, ființa își va reverbera chinul, prelungindu-l dincolo de timpul care l-a provocat, într-o încercare zadarnică de a afla adevărul unei morți care "nu poate dovedi nimic". La fel, gândul lui Sandu din *Jocurile Daniei* va purta mai departe lumea iubitei, va încerca să întindă punți spre

orizontul ei, spre "acel peisagiu așa de cunoscut", continuând zbuciumul chiar după ce povestea "se terminase pe deplin" (*J.D.*, p.173).

La polul opus duratei pure a fericirii se situează un alt moment compact și uniform, acela al durerii acute, "când ochiul se întoarce înăuntru și întreaga ființă rămâne paralizată": "...în mine s-a făcut deodată o depresiune, în care nu mai există nici o încercare de a te împotrivi, când la sfârșit ți-e egal totul și accepți orice cu alt aspect decât ceea ce simțeam zilnic, fără frământările cunoscute, semănând a calm, ca o rană ce devine în culmea durerii insensibilă" (*I.*, p.313) sau "Și noua mea durere de acum, nemângâiată și poate eternă, e limpede, netedă" (*O.m.*, p.272). Ființa se apleacă acum asupra propriei suferințe, trăind un moment asemănător, prin densitate și continuitate, cu cel al plenitudinii și bucuriei.

Fericirea sau durerea concentrează timpul prin forța cu care-i arde momentele succesive, topindu-le în tiparele unei durate continue și dense. Așteptarea însă îl dilată, încetinindu-i excesiv ritmul: "Ce chinuitoare sunt așteptările ! Să te uiți de o sută de ori la ceas (vai, nici o exagerare), și uneori să constați că între două uitături, abia a trecut o minută ! Ce lungi apar cinci minute ! Te ocupi de lucruri care nu te interesează numai ca să treacă timpul, dar ele se termină îndată, căci nu ești în stare să imaginezi ceva care să dureze mai mult" (*J.D.*, p.52).

Dincolo de rarele momente uniforme și compacte, ale fericirii sau suferinței acute existența lui Sandu se definește prin trăirea dureroasă a timpului impur și eterogen; prezent deschis spre un trecut reverberant, desfășurat între clipa durerii și rarele clipe ale împlinirii totale (în *Ioana*); prezent cu promisiuni iluzorii de regăsire și împlinire, dar întors spre un trecut considerat irosit, dar re trăit din dorința de a înțelege și de a se înțelege (în *O moarte...*: "Fac eforturi s-o reconstituiesc ca să pricep ce a făcut... Să aflu adevărul după niște frânturi de adevăr care pot fi interpretate în atâtea feluri". *O.m.*, p.196); prezent încercând să cuprindă și să cunoască un timp străin, timpul unei ființe ce i se sustrage permanent (în *Jocurile Daniei*).

Existențele Ioanei, Irinei și Daniei sunt refigurate ca timp al efemeridelor, absorbit și inclus într-un univers interior prin care se desfășoară, în care se oglindește intermitent și pe care îl zbuciumă continuu. Trăirea și timpul efemeridelor sunt percepute prin imagini reflectate în conștiința celui care re trăiește întâmplările. Ioana, Irina, Dania nu trăiesc în discurs, ci sunt trăite, ca vibrație și chin. Gândul și timpul lui Sandu cuprinde gândul și timpul lor. Situate astfel sub precaritatea unei subiectivități ce le oglindește fulgurant și adeseori contradictoriu, ele apar ancorate într-un prezent pe care îl trăiesc deplin și care le consumă. La Ioana "bucuriile și tristețile se urmează neîncetat, obosind-o și păstrându-i o siluetă transparentă" (*I.*, p.285). Între momentele trăirii există goluri, nici un semn al continuității nu se face simțit. Clipele au independență una față de alta, iar ființa se așază în ele de fiecare dată altfel, dar de fiecare dată întreagă: Irina "se lasă în voia instinctelor care o făceau capricios să se sacrifice, să dispereze, să spere, să se amuze și să mă uite" (*O.m.*, p.216). Dacă "instinctele" apar în acest caz "fără vreun relief", "înlocuindu-se unul pe altul, la întâmplare, în voia ultimei impresii", Irina fiind pentru Sandu "femeia momentului", una din acele "femei obicinuite, care sunt în stare numai de mici răutăți sau generozități" (*O.m.*, p.213), la Ioana trăirile se anulează unele pe altele; ea investește cu întreaga ei ființă momentul, de fiecare dată deplin, dar de fiecare dată altfel. Sentimente și opinii contradictorii se succed cu repeziciune, dezvăluind vibrația și profunzimea lumii interioare. Ioana arde cu intensitate, consumând clipa și consumându-se: "Părea o flăcără așa de fierbinte, de tremurătoare, de miraculoasă, și în același timp purtând misterul stingerii apropiate" (*I.*, p.356). Respingând calmul și obiectivarea trăirii, Ioana se uită pe sine într-o combustie interioară deplină și epuizantă. Ființa ei se consumă spre a renaște apoi vie, spontană, deplină.

Efemeridele trăiesc sub imperiul personalității tiranice a lui Sandu. Reamintindu-i permanent trecutul, Sandu o chinuie pe Ioana tot așa cum îi pricinuieste Irinei "o nemulțumire sub aparențele celor mai bune intenții" (*O.m.*, p.266). Dacă eroina

din *O moarte...* trăiește prin Sandu, în funcție de capriciile și dorințele lui, Dania, îndepărtată și greu de dominat, se oglindește doar intermitent în gândul și sensibilitatea lui ("Pun urechea și ascult fiecare sunet venit de la ea. Apoi îl cântăresc îndelung. Sunt un ceasornic pentru sufletul Daniei", *J.D.*, p.115) pentru a i se sustrage apoi, rămânându-i timp îndelungat, inaccesibilă.

Romane al căror discurs se construiește ca o variațiune prelungă a neodihnei lumii interioare, discurs concentrat asupra unei ființe ce trăiește dureros un trecut obsedant sau un prezent impur, *Ioana*, *O moarte...* și *Jocurile Daniei* vorbesc despre încercarea de a te cunoaște cât mai exact pentru "ca să nu porți cu tine toată viața un străin" (*I.*, p.430). Întors spre propriul univers interior, eul se reflectă în multiple și imperfecte oglinzi, ce-i recompun vibrația și modulațiile, fără a-i surprinde însă esența: "Mă duc cu mine și nu mă cunosc cu toate că mă observ cu o grijă migăloasă și trudă inutilă. Vreau să pricep pe alții. Mă mir cum pot suporta cu *mine*, pretutindeni pe *mine*, străinul" (*O.m.*, p.197).

Dacă timpul evocat desfășoară dramatica existență a unei ființe ce aude în prezentul trăirii rumoarea continuă a trecutului, timpul evocării este parcurs pentru promisiunea de regăsire pe care transcrierea experienței o implică. Convigerea că refigurarea pervertește trăirea, o transpune în impur și artificial, nu poate anula necesitatea imperioasă de a fixa imaginea în cuvânt. Cel ce scrie își proiectează universul interior în imagini succesive care, deși uneori contradictorii și lipsite de coerență temporală, se înscriu în același orizont al zbuciumului și suferinței. Distanța temporală dintre momentul trăirii și cel al transcrierii este resimțită uneori ca filtru deformator, pentru că obstruează accesul spre adevărul lumii evocate, constituindu-se astfel ca unul din factorii care generează drama cunoașterii. Alteori, în mod paradoxal, distanța temporală pare a da relief evenimentelor prin detașarea pe care o permite: "...cu un creion în mână pe un vraf de hârtii încep să retrăiesc trecutul și să deslușesc prezentul între mine și Ioana. Abia acum pot să refac vechile scene dintre noi fără să le tulbur cu emoțiile

prezentului. Trecutul, sub alte forme, continuă și acum. Parcă noaptea și liniștea dimprejur au pus o stavilă neliniștilor, sunt detașat de realitate, ca și cum, bătrân, m-aș gândi la întâmplări vechi, cu melancolie dar fără zbucium. Parcă toate faptele trăite sunt la egală distanță de mine, și n-am decât să aleg între ele și să mă las cuprins de vreo amintire" (I., p.365)

Problematizând statutul și substanța timpului uman și românesc, discursul în *O moarte...*, *Ioana* și *Jocurile Daniei* refigurează durata interioară ca orizont de neliniște și instabilitate.

În romanele lui Anton Holban spațialitatea este consubstanțială temporalității. Acest fenomen este inedit în istoria romanului nostru interbelic, unde imaginea spațiului, deși consonantă de cele mai multe ori cu sentimentul timpului, rămâne totuși o entitate independentă, ce poate fi circumscrisă, la care universul uman poate fi raportat sau în care se încadrează. Consubstanțialitatea este determinată pe de o parte de rolul minor atribuit de prozator decorului ("De la clasicii francezi am învățat că decorul este ceva suplimentar și, deci, el trebuie cât mai mult simplificat")²⁰ iar pe de altă parte, de statutul și configurația inedită a imaginii ("Am frică de imagini căci cred că o imagine escamotează adevărul, aplică false ornamente. Dialogul mi se pare pueril [...]. În tot ce am scris se observă o corelație de fragmente care la un loc trebuie să fără atmosfera, dar care se pot cunoaște și separat. Căci fiecare brodează pe o altă nuanță sufletească")²¹. Reprezentarea urmărește la Anton Holban nu atât vizualul, cât atmosfera pe care o degajă. De altfel termenul de "vizual" ca și cel de "imagine" sau "spațiu" sunt improprii pentru acest univers românesc unde realitatea este transcrisă în limbajul reflecției sau emoției. Dar cum acest limbaj este situat sub semnul contradictoriului și efemerului, lumea apare ca proiecție fluctuantă, instabilă și incertă. Fragmentele de imagini din care trăirea se desprinde, sau pe care o invocă, nu au cursivitate într-un univers în care desfășurarea cronologică este abolită; ele nu sunt decât refigurări intermitente, subordonate acestui fragmentarism temporal manifest. Stabilitatea și limpezimea privirii sunt în

"romanele lui Sandu", subminate de pulverizarea duratei interioare în momente discontinue. Precaritatea reprezentării unor ființe (Dania, Irina, Ioana) sau a unor evenimente (petrecute în timpul în care Sandu a fost absent din viața Daniei, Irinei, Ioanei) este determinată nu numai de instabilitatea imaginii reflectate (Dania este "numai capriciu", trăiește "la întâmplare", "în voia vieții", *J.d.*, p.126; Irina "era greu de definit", *O.m.*, p.178; la Ioana "bucuriile și tristețile se urmează neîncetat", *I.*, p.185) ci și de inconsecvența punctului de vedere. Eul ce recreează imaginea este scindat ("Am de atâtea ori impresia că nu sunt un singur om, ci sunt în fiecare clipă altul, și între ei nu există nici o legătură", *I.*, p.341), memoria este infidelă, lipsită de cursivitate și incapabilă să stabilească înlanțuirea cauzală sau evenimentială: "Greutatea vine mai ales din neputința de a clasa amintirile. Sunt toate vorbe, priviri, interjecții care nu se leagă de nici un eveniment. Nu știu în ce ordine s-au produs ele..." (*O.m.*, p.196). Parțialitatea acestei perspective subiective este agravată de inconsecvența acestei subiectivități: "Acum, când dragostea și ura se succed cu repeziciune și fiecare moment diferă de celălalt și aceleași fapte le văd în fiecare clipă altfel..." (*I.*, p.33). Întrucât eul naratorului receptează și refigurează diferit evenimentele și imaginile lumii concrete ("Când apropiam cele două imagini ale mele de la distanță așa de scurtă nu mai pricepeam nimic..." *O.m.*, p.263), reprezentările se succed și se suprapun, conferind de fiecare dată un alt contur și o altă semnificație realității, care, ambiguizată prin reflectare plurală, se sustrage înțelegerii.

Ambiguizarea imaginii nu se datorează doar inconsecvenței perspective, ce schimbă mereu punctul de observație și filtrul afectiv, ci și neputinței ochiului de a privi ansamblul, de a integra detaliul în întreg. Marea, privită printr-un "face-à-main" (*O.m.*, p.219), visul în care eroul nu-l vede pe cel pe care îl caută (*I.*, p.332) sunt nuclee simbolice; ele reprezintă perturbarea fundamentală pe care punctul de vedere restrictiv, parțial sau impropriu o produce în structura imaginii. Nereușind să cuprindă întregul, privirea se va dedica integral amănuntului: "Caut acum în memorie să refac scenele dintre noi

în toate nuanțele - căci mai cu seamă nuanțele pot trăda adevărul" (*O.m.*, p.196). Nuanța, detaliul, trasături distinctive ale universului romanesc camilpetrescian, devin acum singurele elemente purtătoare de sens ale imaginii: "Nu privesc niciodată mâna întreagă, ci întârzii la fiecare milimetru, cercetez culoarea și nuanțele din care e făcută, porii, care dacă n-aș privi atent n-ar putea fi văzuți..." (*J.D.*, p.94). Deși conștient că numai instaurarea unei distanțe optime între ochi și lume permite estomparea detaliului și evidențierea elementului esențial ("Dar poate că în fața oamenilor, ca în fața unui tablou sau a unei simfonii, pentru a pricepe ceva, ai nevoie de o anumită distanță. Numai atunci se estompează anumite detalii ca să nu mai ai decât o impresie armonioasă de ansamblu", *O.m.*, p.230) naratorul nu numai că reduce lumea la amănunt, dar și conferă secvenței un statut incert. Este evidențiată astfel legitatea unei realități sufletești care nu se manifestă ca bloc compact, ci ca multitudine de trăiri, "atmosferă", "emoții", "gesturi" (*I.*, p.334), ce pot fi refigurate doar cu "migală" și subtilitate. Textul va deveni o transcriere detaliată a detaliului, o dezvăluire rafinată a penumbrelor afective care înconjoară și modifică imaginea. Acumularea sau suprapunerea detaliilor va permite conturarea atmosferei, element esențial al poeziei lui Anton Holban.

Prin ambiguitatea perspectivei și suprapunerea detaliilor, prozatorul urmărește să surprindă haloul de lumină și emoție pe care îl degajă realul, orizontul imaterial ce învăluie lumea, spațialitatea evanescentă ce înconjoară spațiul concret. Petrecerea lumii prin filtre afective, transcrierea ei prin efemere irizări emoționale, conturarea înainte de toate a unei atmosfere sunt dimensiuni ce pot înscrie spațialitatea universului romanesc al lui Anton Holban în cadrele esteticii impresioniste (în măsura în care acceptăm similitudinea dintre efectul "sitelor atmosferice" și cel al filtrelor emoționale).

Substanța evanescentă a atmosfericului se manifestă întodeauna la fel. Atmosfera apare când ca un orizont fluid ce înconjoară ființa ("... mi-o închipui într-o atmosferă generală fluidă, care nu admite liniile bine trase...", (*O.m.*, p.211) sau spațiul ("Stau singur în seară, insulele s-au subțiat, au devenit

transparente, au plutit pe valuri sau au dispărut. Numai cerul și apa, aburii și ondulate, formând împreună o imensă scoică deschisă", *O.m.*, p.271), când ca o zonă fără penumbre și irizări, ca un teritoriu al disjuncțiilor obiectuale sau afective.

Situat prioritar sub semnul fluidității, atmosfericul este lichefiere ("E liniște, aerul curat, copacii lăsau umbre lichide", *O.m.*, p.179), continuitate ("... albul penelor continua albul spumelor, *I.*, p.279), osmoză ("... sub cerul voalat marea s-a unit perfect cu cerul", *O.m.*, p.270) sau efilare ("... copacii se subțiază, prin ramurile lor cerul e aproape alb", *I.*, p.420, sau "Spre Eyub. Pe apa cu o mie de feluri de lumini, tot mai subțiri [...] Chiparoșii plâng până la cer", *J.D.*, p.114).

În ipostaza sa de orizont rarefiat, atmosfericul cuprinde, cu pustiul său, momente temporale izolate sau entități materiale espasate, închise în propriul lor contur: "Câteva magazii, câteva bordeie locuite de pescari vara. O mică piață în mijloc, pe o latură cu o casă pătrată, restaurantul Mihaly... Pământ galben, case albe, marea în culori deschise..." (*I.*, p.277), sau "Un sunet de vapor, câțiva călători care se aud îmbrăcându-se [...] Cerul aco-perit de un nor subțire. Masa, scaunul, oglinda" (*J.D.*, p.118).

Universul uman al Cavarnei, ca de altfel și cel din *Jocurile Daniei* sau *O moarte...* este construit după aceeași lege a disjuncției, menită să redea intensitatea singurătății și izolării: "Cineva, citind aceste note, ar putea reflecta că în definitiv pustiul acestei localități este destul de relativ și că eu însumi am înșirat, în afara celor două personaje principale, o serie de altele și mai puțin însemnate, dar care înviorează singurătatea. Aici sunt așa de puțini oameni încât fiecare pare important... Cei câțiva oameni măresc pustiul după cum lampa lui Mihaly mărește întunericul" (*I.*, p.299). Alăturate singurătățile se adâncesc și se amplifică, după cum reunite și comparate emoțiile și clipele nu se întrepătrund și nici nu se anulează, ci își sporesc semnificația prin disjuncție.

Irizarea afectivă a momentului sau imaginii re-figureate prin nuanțe subtile sau detalii nestatornice ascunde adevărul unic, dar permite transcrierea atmosferei inefabile ce înconjoară lumea și ființa.

NOTE

1. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol.II, Ed Minerva, București, 1985, p.181
2. Ediția consultată este: Anton Holban, *Jocurile Daniei, O moarte care nu dovedește nimic*, Ioana, Ed. Eminescu, București, 1985.
3. *Romanul românesc în interviuri*, II partea I, p.111.
4. *Ibidem.*, p.102.
5. Anton Holban, *Testament literar*, Ed. Minerva, București, 1985, p.5-6.
6. Id., *ibid.*, p.6.
7. Id., *ibid.*, p.12.
8. Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol.II, Ioana, Editura pentru Literatură, București, 1969, p.259.
9. Id., *ibid.*, p.258.
10. Vladimir Streinu, *Op.cit.*, p.259.
11. Anton Hloban, *Testament literar*, p.12.
12. Deschiderea timpului românesc în final, deși subliniată încă din anul apariției romanului de Pompiliu Constantinescu ("A urmărit să risipească orice impresie de finit, rupându-i simetria"), a fost uneori ignorată de critica actuală, fapt ce a cauzat interpretări improprii și polemici privind semnificația ultimelor pagini. Al. Călinescu și Silvia Urdea subliniază însă structura deschisă a romanelor lui Anton Holban.
13. Joseph Frank, *Op.cit.*, p.251.
14. Joseph Frank, *Op.cit.*, p.266.
15. Pompiliu Constantinescu, Ioana, în *Scrieri*, III, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu cu o prefață de Victor Felea, Editura pentru Literatură, București, 1969, p.173.
16. Silvia Urdea, în studiul *Anton Holban sau interogația ca destin* (Ed. Minerva, București, 1983, p.119), pornind de la conceptul heideggerian al vieții ca drum spre moarte, analizează "morală morții" în proza lui Anton Holban.
17. Silvia Urdea, *Op.cit.*, p.119.
18. Mariana Vartic, *Anton Holban și personajul ca actor*, Ed. Eminescu, București, 1983, p.26.
19. Id., *ibid.*, p.28.
20. Anton Holban, *Testament literar*, p.12.
21. Id., *ibid.*, p.11.

VII

M. BLECHER:

POETICA ALVEOLARULUI

Proza lui M. Blecher constituie un caz particular al statutului de ficțiune al discursului românesc ce configurează, de regulă, un univers secund desprins *din* și îndreptat *înspre* un Hinterland real. La autorul *Întâmplărilor în irealitatea imediată* filtrele transfigurării nu se mai situează în interstițiul ce separă cele două lumi, astfel încât irealizarea să definească doar teritoriile universului secund, ci modulează și deformează imaginea universului prim; destrutturarea și refigurarea nu mai aparțin privirii mediate, ci celei imediate, realul fiind trăit ca ficționalitate și "viziunea" ca realitate.

Tipul de discurs ce poate cuprinde dramatica aventură a eului cuprins în deriva unui univers unde veghea și coșmarul își pot întrepătrunde în mod halucinant orizonturile este jurnalul (formulă epică ce refuză sau cel puțin mimează refuzul ficțiunii), un jurnal-roman însă, întrucât imaginarul se revarsă, cu iluzoriul său, în spațiile ce i-au fost străine¹. Emergența imaginarului în real, ce aduce cu sine ambiguizarea și/sau interferența unor teritorii distincte, coexistă, în mod paradoxal, cu autonomia și discontinuitatea momentelor trăite/imaginate. Durata lor sunt efemere ("... ne imaginăm în fiecare clipă viața și viața rămâne valabilă pentru aceea clipă și numai cum o imaginăm atunci", *V.I.*, p.58), strict autonome și de aceea comutabile ("...este suficient ca într-un moment tragic să închidem ochii și regăsim o independență interioară atât de strictă și de hermetică încât putem plasa în întunericul ei orice amintire, orice gând și orice imagine vrem, putem plasa în

momentul tragic o glumă, o anecdotă ca și un titlu de carte sau subiectul unui film de cinematograf", *V.l.* p.58). Discontinuități, osmoze și fuziuni alături de divergențe sau izolări hermetice, lichefierii și rarefierii ale materiei alături de împietririi sau densificări definesc o viziune pentru care esența realității este "o vastă confuzie de diversități fără sens și fără importanță" (*V.l.*, p.58).

În formulările sintetice și explicite din *Vizuina luminată* prozatorul prezintă coordonatele și motivează geneza acestei viziuni: "Tot ce am săvârșit înainte de a cădea bolnav, avea pentru mine un înțeles bine definit și un anumit sens în viață care îmi plasa acțiunea mea de toate zilele pe rețeaua unui vast tablou al cărui contur și subiect trebuia să apară la urmă. Știu acum că nu există nici rețea, nici contur, nici subiect și că faptele vieții mele se petrec oricum într-o lume care și ea este oarecare" (*V.l.*, p.71) și "Cred că s-au născut în calm și plenitudine infinit mai multe opere care au rămas decât în durere și în scrâșniri de dinți" (*V.l.*, p.72). Fragmentele au o valoare poetică implicită. Mai mult decât atât cele două vârste ale viziunii celui care scrie sunt și două vârste ale discursului românesc. Tabloul coerent și organizat în "rețea", cadrat, centrat de un subiect, cu profunzimi și contururi, generat de "calm și plenitudine" se opune imaginii născute în "scrâșnire de dinți", descentrate și discontinue a unei "lumi oarecare". Pierderea identității, ordinii și substanțialității nu vizează numai eul, ci întreaga viziune românească, definitorie nu numai creației lui M. Blecher, ci avatarurilor artei moderne în general.

Dezarticularea și echivocul lumii sunt nu numai contemplate, dar și asumate și transcrise: "... poate chiar nu este nici o diferență între lumea exterioară și cea a imaginilor mintale" (*V.l.*, p.29). Scriitura devine astfel un calc al dezordinii funciare și incomprehensibilității lumii: ("...pentru mine actul scrisului până acum rămâne profund incomprehensibil și subiectul unei mari uluiri" (*V.l.*, p.69-70) și relatează disoluția unui univers și a unui eu, la început "bine înțeles" prin "soliditate de conștiință" (*V.l.*, p.71-72), absorbit apoi de amorf și gol.

Această dezintegrare este urmărită în toate romanele lui

M. Blecher, texte ce debutează simptomatic prin imaginea unor căderi succesive în "spațiile blestemate" (*I.ir.*, p.5-15), prin imaginea ruperii axei vitale și prăbușirii în boală (*I.c.*, p.129-133) sau prin cea a cufundării în zonele decolorate și ambigue ale amintirilor indiscernabile (*V.l.*, p.15). Traectoria unui destin și a unei viziuni, reluată și amplificată în cele trei romane, este definită în ultimul: "... nu înțeleg nimic din ceea ce se petrece în jurul meu și continui să cad în viață printre întâmplări și decoruri, printre clipe și oameni, printre culori și muzici, tot mai vertiginos, secundă cu secundă, tot mai profund, fără sens, ca într-un puț cu pereții zugrăviți, constituind totuși ceea ce bizar și fără justificare s-ar putea numi a-mi trăi viața mea proprie..." (*V.l.*, p. 27-28). Fragmentul circumscrie o perspectivă dinamică (dinamismul nu este al lumii, ci al privirii, ce "cade" prin lume), singura pe care traectoria căderii o permite, perspectivă caracteristică întregii viziuni a lui M. Blecher, unde lucrurile și oamenii nu devin, ci ochiul se prăbușește printre ele.

Numai în finalul romanului *Inimi cicatrizate* eroul reușește să-și oprească prăbușirea și să întoarcă blestemul asupra lumii: ultimele pagini cuprind imaginea simbolică a orașului suferinței și disoluției, care dispare în întuneric "ca un vapor ce se scufundă" (*I.c.*, p.307). Și finalul *Vizuinii luminate* transcrie desprinderea din spațiul bolii, orizont al macerării și putrezirii: "În spatele meu, departe, se întindea stârvul în putreziciune. Tot sanatoriul putrezea acolo alungit, cu totul descompus. Cu coastele afară, foșnind de gândaci și de viermi care îi rodeau stârvul..." (*V.l.*, p.145). Evadarea se dovedește a fi însă iluzorie, întrucât eroul rămâne definitiv prizonierul propriei sale viziuni, captivul spațiului cavernos și halucinant al realității visate și al visării reale: " Eram în craniu, în craniul calului, în splendidul și uscatul gol al oaselor lui uscate. Era odaia mea o odaie oarecare ? Erau crăpăturile pereților crăpături adevărate ? În care colț mă uitam regăseam craniul, interiorul de ivoriu și oase, crăpăturile peretelui nu erau decât încheieturile cu care se strâneau oasele..." (*V.l.*, p.145). Trezirea din coșmar, luciditatea și înțelegerea nu mai

sunt cu putință pentru că dezintegrarea și disoluția au afectat zonele cele mai profunde ale eului: "Eram pe ciment, dărdâiam de frig și nu știam ce fac" (*V.l.*, p.145). Imaginea căderii ireversibile o conține deja primul roman, *Întâmplări în irealitatea imediată*. Visând cum visează, trăind paroxistic un vis al visului, percepând starea de veghe ca somn și cufundarea în somn ca trezire, eroul trăiește angoasa prăbușirii definitive într-un continuu coșmar: "Mă zbat acum în realitate, țiip, implor să fiu trezit în altă viață, în viața mea adevărată [...] Mă zbat, țiip, mă frământ. Cine mă va trezi? În jurul meu realitatea exactă mă atrage tot mai jos, încercând să mă scufunde. Cine mă va trezi? Întotdeauna a fost așa întotdeauna, întotdeauna..." (*I.ir.*, p.120).

Rememorarea căderilor succesive (în *Întâmplări din irealitatea imediată* și în *Vizuina luminată*) devine posibilă numai prin provocarea unei stări de disoluție. Cele două texte debutează cu reprezentarea unor trăiri-cadru: (i) dizolvarea "persoanei reale", a "feței cotidiene" a eului și lumii, fapt ce permite "parcurerea tuturor certitudinilor și incertitudinilor unei existențe" (*I.ir.*, p.5-7); (ii) anularea trăirii prezente, concrete și exterioare și cufundarea în spațiul intim și obscur al persoanei de "dincoace de piele": "Când stau după-amiaza în grădină, în soare și închid ochii, când sunt singur și închid ochii, ori când în mijlocul unei conversații îmi trec mâna peste obraz și îmi strâng pleoapele, regăsesc întotdeauna aceeași întunecime nesigură, aceeași cavernă intimă și cunoscută, aceeași vizuină caldă și iluminată de pete și imagini neclare, care este interiorul trupului meu..." (*V.l.*, p.15).

Problematica percepției lumii - sub semnul căreia se situează întreaga operă a lui M. Blecher -, o întâlnim și în prima pagină a *Inimilor cicatrizate*. Aici privirea nu devine neclară prin imobilizare sau deviere, ci este absorbită de spectacolul vag al umbrelor: "Observă cu surprindere umbre parcurend odaia și descoperi subit că geamul din fund era în realitate un acvariu, în care pluteau lent pești negri, bulbucați și grași. Câteva secunde rămase cu ochii mari deschiși urmărindu-le alunecarea leneșă, uitând aproape pentru ce

venise" (*I.c.*, p.125). Dacă pentru Emanuel desprinderea din lumea imaginilor fluctuante este încă posibilă, iar contemplarea lor înseamnă uitarea suferinței, în *Întâmplări... și Vizuina luminată* prizonieratul în universul obiectual este greu revocabil; mai mult decât atât, pasagerile ieșiri din captivitate, realizate cu prețul unor "pierderi" de identitate, nu fac decât să dezvăluie spectacolul tragic al inutilității și desuetudinii eului și lumii: "... numai în această dispariție subită a identității regăsesc căderile mele în spațiile blestemate de odinioară și numai în clipele de imediată luciditate ce urmează revenirii la suprafață, lumea îmi apare în atmosfera neobișnuită de inutilitate și desuetudine" (*I.ir.*, p.7). Eliberat din cadrul strâmt al realității imediate, ochiul scrutează orizontul unei transcendente negative (a "irealității imediate ") pentru a reveni apoi în spațiul opac al contingentului. Traseul acesta bizar al privirii dezvăluie "crizele", dramele pe care realul banal, divers și incomprehensibil le-a provocat în universul interior al unor eroi ce se întreabă zadarnic, dureros și crispat "cine anume sunt", (*I.ir.*, p.6) sau "în ce anume constă importanța unei clipe?" (*V.l.*, p.26). "Întâmplările rememorate sau trăite nu vor reuși să numească decât un "cum anume nu sunt" sau "în ce fel anume se dizolvă importanța unei clipe", figurând astfel condiția unei existențe situate sub semnul tragic al golului: "Și astfel trăim toate zilele vieții în neantul acesta sensibil, cu contracțiuni dureroase și neînțelegeri definitive. În vidul acesta creăm sentimente care sunt parcele de vid și care nu există decât în spațiul nostru imaterial și în vidul acesta credem că trăim în lume, în timp ce el absorbe totul pentru totdeauna" (*V.l.*, p.136).

Structura discursului ce transcrie traiectoriile căderii în gol este definită succint într-o frază cu valoare metatextuală: "Poate mai mult decât o înșirare de întâmplări, povestirea amintirilor și gândurilor mele, ar trebui să fie o înșirare de odăi cu lumini diferite, de cele mai multe ori mohorâte și nostalgice ..." (*V.l.*, p.138). Textele "amintirilor și gândurilor" parcurg încăperile claustrilor sau refugiilor succesive și se împregnează, în structura lor profundă, de modelul spațiului alveolar. "Întâmplările" unei ființe ce ascunde în "sacul de piele"

o stranie "vizuină luminată" se petrec în "odăi cu lumini diferite", izolate prin învelișul zidurilor de o lume materială halucinantă și agresivă (ea însăși încadrată în "marea încăpere a lumii"). "Întâmplările" se desfășoară în spații românești discontinue, ce cuprind momentele autonome ale unei existențe pe care conștiința o reprezintă ca incomprehensibilă și factice: "Toate evenimentele erau astfel sortite să apară în viața mea sacadat și brusc, fără putință de înțelegere, izolate în conturul lor de orice trecut" (*I.ir.*, p.71) sau "Fiecare clipă a vieții mele, fiecare mișcare pe care o fac, fiecare durere pe care o simt, tot ce mi se pare că se întâmplă nu este decât un atom pierdut în vastul ocean de evenimente al lumii" (*V.l.*, p.71). Discontinuitatea propriei existențe și discontinuitatea lumii întregi se proiectează în configurația spațio-temporală a discursului. Există între "alveolele" textului sincope spațiale și hiaturi temporale, marcate și grafic, tot așa cum între momentele izolate există fine rețele ce stabilesc o secretă comunicare semnificantă; ea nu determină însă raportul dintre durate, ci subordonarea lor unei viziuni paradoxal constante prin dezarticulare și incoerență. Dacă în *Inimi cicatrizate* se mai poate încă percepe un timp al istoriei, pe care discursul îl reprezintă doar în momentele semnificative pentru condiția tragică a eroului (timp ce articulează secțiunile textului, integrându-le unui orizont spațio-temporal coerent), în *Întâmplări...* și *Vizuina luminată* cronologia se dizolvă într-o "pastă" de trăiri și evenimente, romanele figurând doar etapele dezagregării unei viziuni.

Privite din această perspectivă, opera de debut și cea apărută postum își relevă propria lor formulă și pot fi citite și ca discurs despre discurs, ca discurs metatextual ce dublează avatarurile eroului cu istoria anamorfozelor viziunii românești. *Inimi cicatrizate* amintește de o altă vârstă a romanului, întrucât reușește să oprească, printr-un efort de coerență perspectivală și temporală disoluția viziunii clasice, tot așa cum eroul, printr-un efort de voință, a reușit să oprească prăbușirea ce părea a-l fi antrenat iremediabil. Traectoria istoriei și viziunii propuse de *Întâmplări...* și *Vizuina luminată* este însă o traectorie a căderii.

Destul de coerentă și densă în *Inimi cicatrizate*, temporalitatea discursului este dezarticulată în romanul de debut și cel apărut postum, unde textul apare ca un conglomerat de temporalități alveolare, de momente independente, imposibil de proiectat pe un fundal al istoriei. "Întâmplările" nu se mai înlănțuie și nici nu se mai raportează unele la altele, ci rămân distincte și izolate în propriul lor contur, redemonstrând, de fiecare dată, că existența este o "bizară aventură", unde esențială nu este devenirea, succesiunea momentelor, ci întâmplarea pe care eroul o parcurge în fiecare moment. În cadrul acestor temporalități autonome, poate fi adeseori urmărită desfășurarea epică a unei stranii întâlniri dintre eu și universul obiectual, întâlnire al cărui punct central îl constituie criza. Istoria ei este cea unei căderi din realitatea imediată, din spațiul concret al contingentului, într-o irealitate imediată, într-o zonă situată dincolo de suprafețele calme și ferme ale obiectualului. "Întâmplarea" (marcată de obicei prin adverbul "deodată" sau locuțiunea adverbială "în alt rând") este declanșată de starea conflictuală dintre ochi și lumea neînsuflețită, impact repercutat în cele mai adânci zone ale eului. Dacă în romanul clasic situația tensională subîntindea raporturi între eroi sau dintre eu și sine, în proza lui M. Blecher conflictul definește raportul dintre ochi și lucruri. Lumea este agresivă, iar privirea stârnește cu tenacitate universul obiectual, incitându-i violența și provocându-și criza, o criză ce pătrunde din zonele percepției, în cele ale conștiinței. Investit cu statutul unui erou proteic, obiectualul, prezență fascinantă și terifiantă în același timp, devine forța pe care o provoacă privirea și forța care provoacă deriva privirii.

Perspectiva narativă este la M. Blecher nu numai discontinuă (urmează aparițiile intermitente ale imaginilor lumii) și ambiguă (șterge frontierele dintre vis și realitate), ci și reflexivă. Ochiul vede lumea dar în același timp se vede pe sine privind lumea, integrând, înfruntând sau lăsându-se dominat de universul neînsuflețit: "Crizele aparțineau în aceeași măsură mie și locurilor unde se petreceau" (*I.ir.*, p. 13). Fluctuația distanței dintre ochi și spațiu generează o permanentă

instabilitate și derută pe care privirea și imaginea o resimt deopotrivă. Distanța se anulează total în timpul crizei, când eul și privirea ating pragul critic al "gradului zero"; odată distanța reinstaurată, eul își redobândește identitatea, privirea își recâștigă coerența și acuratețea, iar lumea pare să se nască din neantul în care s-a scufundat. "Întâmplările" (din primul și ultimul roman) reiterează modelul unei grave experiențe existențiale, cea a cufundării și emergenței eului și lumii din neființă; ele transcend prin semnificație contururile experienței individuale și numesc legile precarității ființei umane și lumii. "Bizara aventură de a fi om" desfășoară nu numai momentele întâlnirii eului cu propriul său neant (momente ce prefigurează traiectoria declinantă a devenirii sale), dar și miracolul reîntoarcerii la existență. Prăbușirea ireversibilă în gol este prefigurată dar și negată de crize: eul are în aceste momente "revelația" vidului care îl va absorbi, dar trăiește și iluzia unui destin asemănător păsării Phoenix "Gradul zero" al eului și privirii este simultan deschidere spre non-existența și existența pe care "bizara aventură de a fi om" le implică deopotrivă.

*
* *

Universul temporal al lumii re-prezentate în opera lui M. Blecher este supus integral informului ("Viața mea nu este decât o informitate în plus în pasta de evenimente a lumii, amorfă în totalitatea ei și indistinctă" *V.I.*, p. 71) și discontinuității ("Este pustietatea întâmplărilor din lume care inconjoară orice viață și orice viață rămâne singuratică și izolată în acest desăvârșit deșert de fapte care mereu și mereu se petrec", *V.I.*, p. 71).

Nivelele temporale ale existentului, cel universal ("vastul ocean de evenimente al lumii întregi", *V.I.* p. 70), cel cotidian și cel interior sunt impenetrabile. Temporalitatea lumii, temporalitatea unei vieți ca de altfel și momentele aceleiași existențe apar ca independente și hermetic închise în propriul lor contur. Absența fluidității și a fenomenelor de osmoză afectează atât

raporturile dintre duratele aceluiasi nivel temporal, cât și raporturile dintre nivele temporale distincte. Viața eroului-narator apare ca desfășurare intermitentă de "viziuni și decoruri", care se perindă "dincolo și dincoace de pleoape" (*V.l.*, p. 66), care apar "sacadat și brusc, fără putință de înțelegere, izolate în conturul lor de orice trecut" (*I.ir.*, p. 71); viața lumii este definită ca un conglomerat de fapte, "însălmântător de multe, grămezi de mișcări și de fapte și de oameni care vorbesc și alții care fumează, alții care beau ceai în cafenele și unii care dorm și visează..." (*V.l.*, p. 70). Între evenimentele aceleași clipe, între momentele aceleași deveniri, între vieți diferite, între timpul "exterior" și cel dinăuntrul "viziunii luminate" confluența nu este posibilă. Eroul trăiește dramatic certitudinea existenței unor durate paralele, autonome și impenetrabile. Convingerea că într-o singură clipă se petrec în lume atâtea evenimente încât toate cuvintele rostite vreodată n-ar fi suficiente pentru a le descrie (*V.l.*, p. 70-71) este susținută de câteva "experimente" dramatice: cel în care eroul, după o grea operație, trăiește bucuria frenetică de a bea apă, în timp ce în camera alăturată un bolnav moare (*V.l.*, p. 26); cele în care, ascultând povestea tragică a morții unor "frați de suferință", eroul populează scena "micul teatru personal", cu "cea mai comică și excentrică echipă de mici animale de cauciuc..." (*V.l.*, p. 58, sau *I.c.*, p. 150, 220). "Independența interioară strictă și ermetică" a duratelor numește un vid interior, un spațiu disponibil ce poate fi populat oricând cu orice amintiri, gânduri sau imagini (*V.l.*, p. 58). Temporalitatea umană nu are fluiditate (trăirea clipei este integral prezentă), nici consistență; ea este latență, substanță informă, ce prinde intermitent contur prin percepție sau visare, pentru a se destrăma și reveni apoi la amorf și virtual: "Când stau după-amiaza în grădină, în soare și închid ochii, când sunt singur și închid ochii, ori când în mijlocul unei conversații îmi întind mâna peste obraz și strâng pleoapele, regăsesc întotdeauna aceeași întunecime nesigură, aceeași cavernă intimă și cunoscută, aceeași vizuină caldută și iluminată de pete și imagini neclare, care este interiorul meu, conținutul persoanei mele de dincoace de piele" (*V.l.*, p. 15).

Temporalitatea alveolară a "vizuinii călduțe" este temporalitatea extremei disponibilității, provocată atât de precaritatea memoriei (care estompează reliefurile evenimentului petrecut și nu are forța de a-l încadra unei ordini cronologice sau ierarhice), cât și de inconsistența întâmplărilor ei. Clipele, ca de altfel viața întreagă, nu cunosc decât durata eferimelor: "Clipele vieții noastre au însemnătatea cenușii care se cerne" (*V.I.*, p. 16) sau "Tot ce scriu a fost cândva viața adevărată și totuși, când mă gândesc la fiecare clipă petrecută în parte și caut s-o revăd, s-o reconstitui, adică să-i regăsesc anumita ei lumină și anumita ei tristețe sau bucurie, impresia care se naște este înainte de toate aceea a efemerității vieții care se scurge și apoi a lipsei totale de importanță cu care se integrază aceste clipe în ceea ce numim, cu un singur cuvânt, existența unui om. S-ar zice că amintirile în memorie se decolorează exact ca și acelea pe care le păstrăm în sertare" (*V.I.*, p.15).

În textele semnate de M. Blecher temporalitatea se definește printr-o configurație fundamental diferită de cea a lumilor refigurante în romanele de până la el. Dacă accentul a căzut până acum pe substanțialitatea temporală a evenimentelor exterioare sau interioare, pânza ecranului pe care s-au derulat fiind întotdeauna un plin de imagini, acum nu mai este esențială proiecția, ci ecranul care se arată, din când în când, în toată nuditatea sa dezarmată. Temporalitatea lumii re-create se naște din alternanța plinului cu golul, a prezenței cu absența imaginii. O forță nenumită dă formă latențelor și tot ea le redă vagului și informului: "Ne imaginăm în fiecare clipă viața și viața rămâne valabilă numai pentru acea clipă și numai pentru aceea și numai cum o imaginăm atunci" (*V.I.*, p.58) sau "Și totuși în vidul acesta funcționează, în locul ascuns al unui corp ceva ce doare și suferă fără a fi atins de nimic material, cu gânduri și sentimente venite din neant ce sunt neant și totuși torturează corpul acesta interior și el gata să dispară și să se dizolve în aer" (*V.I.*, p.137). Temporalitatea aceasta alveolară a "corpului interior", ecran pe care apar, ființează și dispar gânduri și sentimente, este integrată unei alte temporalități, în care ea însăși se naște, trăiește și moare,

nelăsând, ca și imaginile care au locuit-o pasager, nici o urmă: "Tot ce facem, tot ce trăim, lăsăm să se topească în aer și aerul pe locul acela se reface fără urmă. Toată claritatea lumii absoarbe viața noastră" (*V.l.*, p.137). Emergența și evanescența, desprinderea *din* și reîntoarcerea *în* neființă definesc întreaga existență umană. Nici o posibilitate de a opri aneantizarea inexorabilă nu există. Infirmitate, amintirea nu păstrează conturul, precar, gândul nu poate stabili ordinea și sensul. Ființei nu i se dă decât o șansă, aceea de trăi neantul prin uitare și disoluție, aceea de a-l trăi intermitent și astfel de a-l cunoaște și de a se obișnui cu el. Sub acest semn stau crizele copilăriei. Temporalitatea lor are o configurație inedită, opusă momentelor banale. Non-existența nu mai este a marginilor evenimentului, ci a centrului. Criza este cădere provocată, împărțășire voită din golul imanent lumii și ființei umane. Această "întâmplare" esențială a eului este confruntare cu ceea ce-i dislocă integritatea, cu ceea ce-l neagă. Criza este o moarte pasageră prin care eul parcurge experiența neantului.

Temporalitatea crizei, cu momentul central de absență pe care îl include, se înscrie ea însăși în zonele unei absențe: "Cred că numai setea aceea arzătoare de a umple vidul zilelor, oricum și oriunde mă împinsese la această nouă aventură" (*I.ir.*, p.80). Golul zilelor se va umple paradoxal prin experiența căderii în gol. "Întâmplarea" este ancorată în contingent. O descriere atentă a "spațiului blestemat" ce o provoacă leagă marginile întâmplării de spațio-temporalitatea lumii concrete. După acest moment al purei percepții, urmează o "perioadă de incubație" (*I.ir.*, p.9), în care o singură senzație se hipertrofiază, devine dominantă și invadează cu stridențele și amplitudinea ei întreaga ființă, care percepe carent lumea fie vizual, fie olfactiv sau tactil. Prin hiperbolizarea unei singure dimensiuni a contingentului, eul se desprinde de fața reală a lumii, trăind halucinant o viziune. Temporalitatea senzației se diluează și se dilată în același timp, durata experienței nemaiputând fi circumscrisă din interiorul acestei viziuni. Momentul suprem al crizei este simultan abolire a spațiului, timpului și eului, "plutire în afară de orice lume, plăcută și

dureroasă în același timp" (*I.ir.*, p.11). Dinspre o reprezentare completă se alunecă spre o viziune parțială și apoi spre anularea ei, din realitate se trece astfel în irealitate, din temporalitate în atemporalitate, dinspre un "eu bine încheiat", spre dezarticularea și disoluția lui. Revenirea, emergența la "suprafața lucrurilor" înseamnă și reîntoarcere la percepția globală: "Când mă dezmeticeam puțin găseam lângă mine decorul intim și nespus de plăcut al grotei..." (*I.ir.*, p.9) sau "Într-un sfârșit mă recunosc pe mine însumi și regăsesc odaia. E o senzație de ușoară beție. Odaia e extraordinar de condensată în materia ei și eu implacabil revenit la suprafața lucrurilor..." (*I.ir.*, p.6).

Dacă mișcarea declinantă pe care criza o conține este reversibilă, prăbușirea pe care viața o presupune, este implacabilă: "... continui să cad în viață printre întâmplări și decoruri, printre clipe și oameni, printre culori și muzici tot mai vestigios" (*I.ir.*, p.27).

Temporalitatea lumii în romanele lui M. Blecher prezintă o structură deosebit de complexă. Temporalitatea existenței umane (unul din nivelele universului) este cea a aneantizării; ea se compune din durate intermitente, ce conțin ele însele adeseori un gol temporal, dar prefigurează în mod paradoxal, și conturul unei durate inițiale, când neființa trece în existență.

Lumea refigurată în cele trei romane prezintă trei nivele autonome: cel al "depozitului necunoscut al realității", "plin de tenebre și surprize", "timp enorm", discontinuu și mozaicat, ce definește "tabloul negândit" al "vieții universale în toată desfășurarea ei" (*V.l.*, p.67) și timpul "eului cotidian" și al contingentului, la fel de discontinuu și incomprehensibile, pentru că scufundate mereu în durata interioară a unei "viziuni luminate" intermitent. Incongruența definește nu numai un orizont al desincronizării și unităților de măsură variabile ("...nimeni nu poate să măsoare trecerea timpului cu propriul său puls", *I.c.*, p.272), ci și imaginea spațiului, haotic și dezarticulat în diversitatea sa infinită: "... când amintiri, viziuni și decoruri mi se perindă astfel dincolo și dincoace de pleoape, mă întreb adesea cu mare emoție care poate fi sensul acestei iluminări interioare și a câta parte din lume o constituie dânsa,

pentru ca răspunsul, în mod inexorabil, să fie întotdeauna la fel de descurajant ..." (*V.l.*, p.66). În această lume, aspectul și timpul lucrurilor sunt relative; decorurile, sub aparențe imobile, pasive, devin agresive și tentaculare, iar timpul se contractă sau se dilată: "Timpul aici jos, era mai rar decât în realitate, el conținea mai puțină materie ca în înălțime și participa astfel la fragilitatea tuturor lucrurilor, ce păreau în jurul meu atât de dense și erau totuși atât de instabile", "gata în orice moment să-și părăsească înțelesul și conturul provizoriu pentru a apărea în forma exactei lor existențe" (*I.ir.*, p.63) sau "Câți ani de zile durase băutul apei ? Era ca și cum s-ar fi scurs un timp lung, lung de tot, ca și cum o altă viață renăscuse în mine..." (*V.l.*, p.25). Relativitatea și inadvertența definesc și contururile; pelicule subțiri de aer transparent închid "orizonturi de zeci de kilograme, tăceri de ceasuri întregi, tulburări și vertigii de carne și sânge" (*I.ir.*, p.108) sau absorb și topesc acțiuni, trăiri și vieți (*V.l.*, p.136).

Discontinuitatea și instabilitatea imaginii lumii (simptome prezente și în romanele lui Anton Holban) sunt însă la M. Blecher "formele ușoare" ale dezintegrării viziunii, dezarticulată incurabil prin deformare ("Există jocul acela copilăresc care se numește poze de copiat și care, când nu e bine executat și hârtia se deplasează puțin în timpul copiatului figurile ies strâmbe și diforme", *V.l.*, p.73) și prin inconsecvența punctului de observație, ce provoacă răsturnarea și/sau ambiguizarea perspectivei ("... ca în jocul acela care consistă în a vedea pe zugrăveala pereților un animal bizar oarecare, pe care într-o zi nu-l mai regăsim, pentru că vedem în locul lui și format din aceleași elemente decorative, o statuie, o femeie, sau un peisaj..." *I.ir.*, p.49). La M. Blecher deformarea și variația nu au însă nimic din dezinvoltura ludicului; ele sunt semne categorice ale tensiunii dramatice dintre ochi și lucruri.

Inversarea sau modificarea punctului de vedere generează o imagine halucinantă, al cărei impact este cu atât mai puternic cu cât fenomenul de distorsiune perspectivală afectează structurile mai adânci ale viziunii. Atunci când din spectator detașat, eroul devine actor implicat într-un spectacol străin

(accidentul, *V.l.*, p.49 sau filmul, *I.ir.*, p.40) revenirea în spațiul inițial este posibilă și ființa se poate sustrage fascinației imaginarului, chiar dacă este convinsă de faptul că "nu există nici o diferență bine stabilită între persoana noastră reală și diferitele noastre personaje interioare imaginare" (*I.ir.*, p.40). Aparținând unor teritorii demarcate net și având statut diferit, "persoana de carne și sânge" și imaginea sa fotografică, atunci când sunt inversate, afectează zonele profunde ale viziunii: ochiul care vede nu mai este cel real, ci cel din imagine; din această perspectivă, viața "celui care stătea în carne și sânge dincolo de vitrină îmi apărură dintr-o dată indiferentă și fără însemnătate, așa cum persoanei vii de dincoace de sticlă îi păreau absurde călătoriile prin orașe necunoscute ale eului fotografic" (*I.ir.*, p.50).

Răsturnarea perspectivei va determina perceperea viului ca obiect și a obiectelor ca existențe vii și agresive. Ființa devine "oaspete-mobilă" (*I.ir.*, p. 17), cu tăceri "blocuri de ghiață", "blocuri compacte" (*I.c.*, p. 267), cu "cuvinte nete și rotunde" (*I.ir.*, p. 275), cu "secrete-obiecte" (*I.ir.*, p.26) bucurii - "eșafodaje de obiecte eteroclite" (*I.ir.*, p. 19) sau "dureri-obiecte" (*V.l.*, p.76), cu gânduri materiale și imobile ce pot fi "scobite, sculptate și mângâiate" (*I.ir.*, p.17). Vitalitatea este transferată lumii obiectuale, pătrunsă de "o atitudine secretă, păstrată cu ferocitate în imobilitatea severă" (*I.ir.*, p.12). Agresivitatea acestei lumi investite cu o viață disimulată sub aparențele pasivității rupe membrana care protejează integritatea afectivă și corporală a ființei umane: "Între mine și lume nu există nici o despărțire. Tot ce mă înconjura mă invadea din cap până în picioare, ca și cum pielea mea ar fi fost ciuruită... Lumea își prelungea în mine toate tentaculele; eram străbătut de miile de brațe ale hidrei" (*I.ir.*, p.13). Un eu permeabil, receptacol al universului obiectual, trăiește cu revoltă, exaltare sau resemnare, teroarea spațiului-hidră. Forța lumii vii a obiectelor (rezultată în urma unui transfer de existență) este reificată, sfidată sau temută: "Intr-un dialog interior ce, cred, nu se sfârșea niciodată, sfidam puterile malefice din jurul meu, după cum, altădată, le adulam josnic. Practicam unele ritualuri stranii,

însă nu fără rost." (*I.ir.*, p.113).

Răsturnarea perspectivei inversează valoric și lumea visării cu cea a realității și are ca urmare aceeași "ciuruire" a peliculei ce separă cele două orizonturi. Investit cu toate valorile realului, visul se prelungește tentacular și invadează teritoriile concretului. Nu numai "viața reală, cea de toate zilele", devine tot atât de halucinantă și stranie ca cea a somnului (*V.l.*, p.29), dar și imaginile visate interferează cu cele trăite. Ființele visate sunt întâlnite pe stradă (*V.l.*, p.40), grădina visată poate fi contemplată la marginea Berk-ului (*V.l.*, p.46), negustorul de înghețată visat este văzut în "spațiul blestemat" de la marginea orașului (*V.l.*, p.31). Elementele celor două lumi devin interesabile: "Câteva interferențe de felul acesta au isprăvit prin a-mi zdruncina cu totul credința într-o realitate bine încheată și sigură de dânsa (în care de altfel pot introduce oricând schimarea care îmi place, perfect valabilă, persistentă și sigură) și în același timp mi-au arătat adevăratul aspect somnambulic al tuturor acțiunilor noastre cotidiene" (*V.l.*, p.49). Frontierele temporale sunt anulate și ele: ființe fără vârstă par să străbată epoci diferite (*V.l.*, p.31) sau bătrâni "uimitor de asemănători" repetă halucinant gesturi "făcute cu sute de ani înainte, aceleași atunci ca și acum, ca și întotdeauna", (*I.ir.*, p.65). Permeabile sau distruse, membranele ce separă orizonturi distincte sunt expresia frontierelor abolite într-un univers instabil și fluctuant, în care ilogicul este sinonim cu ineditul: "Tot ce se întâmplă este logic din moment ce se întâmplă și devine vizibil, chiar dacă se petrece în vis, după cum tot ce este inedit și nou este ilogic chiar dacă se întâmplă în realitate. De altfel nu acord nici o importanță acestei chestiuni..." (*V.l.*, p.37).

În spațiile contingentului, schimbarea perspectivei răstoarnă raportul dintre autentic și simulacru și, asociată deformării, generează reprezentări stranii. În oglinzi tulburi, lumea străzii, zorile, noaptea sau întreg cerul apar imperfect dedublate (*I.c.*, p.277) sau multiplicat diform (*I.c.*, p.136), tot așa cum viața autentică se oglinește în bălci, panoptic sau circ. În același mod în care universul obiectual devenise un spațiu preferențial, la care umanul se raporta și de care se impregna,

tot așa simulacrul invadează lumea cu spectacularul, desuetul și artificialul său: "În ansamblul lor obiectele formau decoruri. Impresia de spectacular mă urmărea pretutindeni cu sentimentul că totul evoluează în mijlocul unei reprezentării factice și triste. Când scăpăm câteodată de viziunea plictisitoare și mată a unei lumi incolore, apăsătoare aspectul ei teatral, emfatic și desuet" (*I.c.*, p.38-39). În mod paradoxal, simulacrul colorează, densifică și dă relief autenticului, incolor și fad în esența lui. Figuri de ceară (*V.l.*, p.16) arlechini (*V.l.*, p.121; *I.ir.*, p.57, 66, 67; *I.c.*, p.226), manechine (*I.c.*, p.182) invadează lumea devenită spectacol grotesc, proiectat pe un fundal de "munți teatrali și decorativi" (*V.l.*, p.131), cu dialoguri și gesturi absurde (*I.c.*, p.173; *I.ir.*, p.72), cu mișcări mecanice, sacadate, desfășurate în locuințe-panoptic (*I.ir.*, p.53). Întreaga existență se impregnează de facticele acestei lumi paralogice: "Toate evenimentele erau sortite să apară în viața mea sacadat și brusc, fără puțință de înțelegere..." (*I.ir.*, p.71). Emergențele desuetului minează momentele cele mai tragice ("Iată ce conținea lumea în momentele cele mai tragice: nasturi, ațe, sfori...", *I.ir.*, p.95) ca și spațiile suferinței. Astfel curtea sanatoriului este văzută ca un "cub de sticlă", ca o "fantastică vitrină cu trupuri schiloade, expuse într-un muzeu de ceară" (*I.c.*, p.284), cu ființe - "statui cu totul hibride", "stranii combinații de piele și ipsos" (*I.c.*, p.182). Ca și în cazul universului obiectual sau imaginar, răsturnarea valorică este uneori absolută: "...personagiile de ceară erau singurul lucru autentic din lume; ele singure falsificau viața în mod ostentativ, făcând parte prin imobilitatea lor stranie și artificială, din aerul adevărat al lumii" (*I.ir.*, p.43).

În morfologia universului simulacrelor, cercul/sfera - semne ale spațiului alveolar -, devin figuri centrale; bule de cristal, mărgelile, dantele, arene sau săli de cinematograf se subordonează aceleași forme generice; ea indică fie un teritoriu gol, fie spațialitatea iluzorie a spectacolului. Confuzia și interferența lumilor permite migrarea acestor forme din zonele artifexului în cele ale autenticului: "În jurul abajurului, roata de lumină stabili pe plușul întins o arenă minusculă de circ, în

interiorul căreia florile colorate ale catifelei executau stranii acrobații imobile" (*I.c.*, p.257); "...umbra lor fină se desena celulară pe obrazul ei adormit" (*I.ir.*, p.75); "...dantela mușchilor și șiragurile grele ale mărgelilor de grăsimi" (*I.ir.*, p.69); "ieșeau astfel din materie câteodată niște exeme fine cu suprafețe dantelate, vopsite ori sculptate" (*I.ir.*, p.78). Aceeași putere de fascinație care a definit universul obiectual sau cel al visării este caracteristică și lumii simulacrelor; astfel adolescentul din *Întâmplări...* își plătește cu bani sau cu timbre bucuria de a contempla o "fâșie de mătase cu dantelă foarte subțire pe margini" (p.43) iar eroul din *Vizuina luminată* organizează, pe scena micului "teatru personal" interior, reprezentații excentrice cu animale de cauciuc (p.58).

Spuma ("spume olfactive", *V.l.*, p.80, "barba ca o spumă plină de goluri", *I.ir.*, p.63, apa "ca o rochie de bal înspumată de dantele", *I.c.*, p.257, "juluițiuri bucălate ce umpleau odaia cu spuma lor rigidă", *I.ir.*, p.77 etc.) este dantelă transparentă, materie rarefiată și diafană, efemeră sau imobilă "rețea celulară" sau vagă irizare olfactivă. Spuma și dantela, nu sunt altceva decât ipostazieri miniaturale și multiplicare ale sferei. Ca și contur al unor goluri, al zonelor de rarefiere sau absență a materiei pot fi asociate umbrei, frecvent prezentă în universul lui M. Blecher.

Morfologia spațiului alveolar - expresie a obsesiei formei într-o lume a deformării -, este deosebit de vastă și reunește odaia, salonul (*I.c.*, p.212), cabina (*I.ir.*, p.17), cușca sufleurului (*I.ir.*, p.79), pivnița (*I.ir.*, p.30) și grota (*I.ir.*, p.9) cu scobitura (*I.ir.*, p.10, 37) fotoliul (*I.c.*, p.125), scoica (*I.ir.*, p.68), acvariul (*I.c.*, p.125), craniul (*V.l.*, p.145, *I.ir.*, p.110), "găuri beante" (*I.ir.*, p.9), orbite goale (*V.l.*, p.144) ochi globuroși (*I.c.*, p.256) sau corsete de gips (*I.c.*, p.161). Funcțiile acestor semne sunt diferite, ambiguizarea contaminând și morfologia spațiului alveolar; unele numesc zone de securitate și calm ca "odaia înaltă de umbre", în care se retrage cu Natty (*I.c.*, p.286) sau "celula răcoroasă și secretă" a cuștii sufleurului (*I.ir.*, p.81), altele circumscriu spații ce declanșează căderea și unde crizele ating paroxismul (*I.ir.*, p.10, 30) sau spațiul-capcană al

claustrării (*I.c.*, p.274), izolării (*I.c.*, p.256) sau obsesiei (*I.ir.*, p.68). Închiderea hermetică nu este doar un atribut al unui spațiu ce provoacă disoluția eului (odăile închise, gipsurile sau propriul craniu), ci și o dimensiune a zonelor de securitate și stabilitate: "Invidiam oamenii din jurul meu, închiși hermetic în hainele lor și izolați de tirania obiectelor" (*I.ir.*, p.12) sau "Eram departe de lume, departe de străzile calde și exasperante, într-o celulă răcoroasă și secretă, în fundul pământului. Tăcerea plutea în aer veche și mușcărită (*I.ir.*, p.81). Alături de formele închise perfect, definind un univers spațio-temporal izolat, al refugiului sau prizonieratului, există spații alveolare ce comunică prin "coridoare" și "tunele", "canaluri" sau "rețele" cu lumea materială densă și agresivă. O perspectivă amplă cuprinde atât formele circulare cât și arterele fine prin care ele comunică: "În clipa în care scriu, prin mici canaluri obscure, în râulețe vii, șerpuitoare, prin întunecate cavități săpate în carne..." (*V.l.*, p.67) sau "În mijlocul cerului, norii se grupau și apoi se resfirau, lasând între ei spații rare, ca niște coridoare pierdute la nesfârșit și altădată goluri imense, ce arătau mai bine decât orice vidul sfâșietor care plutea mereu deasupra orașului" (*I.ir.*, p.88).

Definind umanul, materia sau atmosfericul, spațialitatea alveolară, simultan închidere și comunicare, este absolutizată în imaginea golului: după ce a spălat canaluri și cavități, sângele se varsă în "noaptea trupului", tot așa cum, străbătând odăi și coridoare, ființa parcurge "o simplă traiectorie" în vidul existențial (*V.l.*, p.27, 28) sau cum cerul rarefiat este absorbit de golul sfâșietor (*I.ir.*, p.88). Așezată la marginea vieții, ființa așteaptă să pătrundă, prin pelicula ce-o separă de lume, "un val salvator", care să o readucă în "plină viață și plină înțelegere a lucrurilor" (*I.c.*, p.256); ea este însă invadată, prin orbite "beante", de forța agresivă a lumii (*V.l.*, p.144) sau absorbită de gol (*V.l.*, p.136, *I.ir.*, p.96). Vidul nu mai este acum semnul extremei disponibilități. El apare aici în ipostaza și cu funcționalitatea sa negativă, semnificând extrema rarefiere, punctul ultim al pulverizării conturului și formei. Dacă diversitatea, concretețea și densitatea materiei sunt aneantizate,

imaterialitatea și fluiditatea umbrelor se vor converti în substanțialitate și soliditate. Momentul intermediar îl reprezintă întunericul poros și sfâșiat: "Există calități diferite de întuneric cu vârste deosebite ca straturile geologice, există un întuneric poros și ușor înainte de somn... Există un întuneric de cinematograf unde obscuritatea alunecă pe frânghii de lumină [...] și există un întuneric care nu conține nimic, uscat și dur ca un cărbune și care e la sfârșitul coridorului prin care treci când ai respirat adânc cloroformul" (*V.l.*, p.122-123). Întunericul suprem și golul sunt în viziunea lui M. Blecher două forme ale neantului.

Universul său romanesc cunoaște toate avatarurile eului și viziunii. Dezarticularea este o asemenea formă regresivă ce afectează atât ființa care trăiește dramatic fisurarea "axei de susținere a corpului", devenind "păpușă de cârpă" (*I.c.*, p.129), cât și lumea, constituită din "cârpe și vată" (*I.c.*, p.174). La polul opus, mișcarea sacadată, descompusă și reiterată, se exprimă direct în imaginea păpușii mecanice (*I.ir.*, p.101), a "radioului de fabricație" (*V.l.*, p.111) sau a dezarticulării structurii coerente și cursive a lumii în serii de obiecte: "Mă gândeam, terorizat de diversitatea lor, la infinitele forme ale materiei și nopți întregi mă zvârcoleam, agitat de serii de obiecte ce se înșirau în memoria mea, fără sfârșit, ca niște scări mecanice ce își desfășurau neîncetat mii și mii de trepte" (*I.ir.*, p.36-37). Coșmarul evoluției seriale poate fi întrerupt doar prin concentrarea privirii asupra unui singur obiect sau contur. Dar reiterarea sacadată este o forță ce dezintegrează continuu lumea astfel încât contururile se multiplică, devenind lanțuri de contururi (*I.ir.*, p.37).

Descentrarea și deformarea, dezarticularea și răsturnarea perspectivei produc efecte variate asupra suprafețelor și marginilor. Obsesia conturului ca și cea a "punctului fix" (*I.ir.*, p.5, *V.l.*, p.97) sau a formei circulare este la M. Blecher, în mod paradoxal, semn al dezintegrării viziunii. Căutate cu obstinație ca forme ale stabilității, contururile sunt supuse aceluiași legi ale disoluției. Astfel, proiectate pe fundaluri de aceeași textură și culoare, marginile obiectelor se estompează ca în imaginea

monocromă a norilor, "cenușă pe fondul de cenușă al cerului" (*V.l.*, p.47), a piațetei din fața Casei de depuneri, "toată până în cele mai mici amănunte albă, cu totul și cu totul albă" sau roșie (*V.l.*, p.38-39). Diferențierile sunt acum datorate numai gradelor diferite de transparență pentru că "materia și-a păstrat însușirile și pietrele de pildă sunt de un alb mat, în timp ce geamurile de la ferestre sunt de un alb strălucitor" (*V.l.*, p.30). Atunci când sunt menținute, contururile se ambiguizează și au ca efect inversarea golului cu plinul. Spațiul convex se răstoarnă în suprafețe concave, cavernele invadând și dislocând materia, tot așa cum materia se revarsă în spațiile goale. Această lege a proiecției în negativ a volumelor pervertește întreaga imagine a lumii: "Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavelor ei, astfel încât tot ce este scobit să devină plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică, fără nici un conținut... Într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi niște excrescențe multicolore și cărnoase, pline de organe complicate și putrescibile, ci niște goluri pure, plutind, ca niște bule de aer prin apă, prin materia caldă și moale a universului plin" (*I.ir.*, p.38) sau "... oceanul retrăgându-se lasă în urma lui mii de șanțuri pline de apă, adânc săpate în nisip..." (*I.c.*, p.214). Agresivitatea formelor convexe nu este pe deplin anulată decât în sferele umanului, unde plinul devine "gol pur", "simplu vid". Lumea își inversează doar volumele, "păstrând aspectul vâcos și inform de pastă compactă a unei unice materii" (*I.ir.*, p.38).

Estomparea conturului, benefic și în cazul golului (golul limitat nu este agresiv), amenință lumea și ființa cu revărsarea haotică a substanței, întrucât "rigiditatea profilului" lucrurilor și oamenilor este ultimul prag în calea dezintegrării ireversibile. "... lumea se subțiasse straniu. Conturul obiectelor mai exista încă, dar acest firioșor care, la fel ca pe un desen, înconjoară o casă pentru a face din ea o casă, sau stabilește profilul unui om, conturul acela ... abia de mai ținea în limitele lui materia gata să se prăbușească", "să se lichefieză într-o materie uniform de tulbure și de cenușie" (*I.c.*, p.135).

Atunci când anularea conturului este asociată dematerializării, imaginea câștigă limpezimii abstracte ca în spectacolul rețelelor "lichidelor vitale" (*V.l.*, p.68), a rețelelor "de sânge și foc" ale pământului (*I.c.*, p.214) sau ca în imaginea personajului transparent, în "haine de celofan" din orașul "specificităților" (*V.l.*, p.114). Conturul golului, umbra sau rețeaua sunt imagini purificate de "lava" densă și amorfă a materiei și permit senzații coerente și stranii prin limpezimea lor ireală: "... și eu în mijlocul ei, inedit, proaspăt, fără greutate și fără organe ca o simplă linie a propriului meu contur" (*V.l.*, p.79).

Proiectate pe fundaluri din ce în ce mai ample, dar structurate identic, imaginile își pierd, prin uniformizare, relief și identitatea. Formula construcțiilor monocrome este înlocuită cu cea a imaginilor izomorfe. Valurile propriului sânge sunt astfel integrate "râurilor, cascadelor și cavernelor obscure de sânge din atâția și atâția oameni" și reintegrate lumii lichide de "sevă și clorofilă a plantelor și copacilor" pentru a fi apoi înecate în "rumoarea vânturilor și plecătul valurilor oceanului și în curgerea râurilor și fluviilor din toată lumea", în "imensa clamoare a planetei noastre în spațiu" (*V.l.*, p.68-69). Imaginea lumii lichide este generată de o viziune fluidă, ce alunecă de la un regn la altul, de la un registru la altul, uniformizând multiformul. Aceeași viziune compactă prin hiperbolica ei desfășurare, derulează și imaginea lumii proiectate în orizontalitatea umbrelor: "lanțul tuturor umbrelor de pământ, ciudata și fantastica lume cenușie ce doarme la picioarele vieții". De la "omul negru", culcat ca un voal peste iarbă se trece la umbrele vapoare și la păsările cuprinse în "umbra solitară, pierdută în spațiu, a rotunde noastre planete" (*I.ir.*, p.37). Construite în straturi succesive, imaginile acestea ating o stranie armonie prin dilatarea uniformă și ritmică a spațiului.

Stilizarea extremă a formei conduce uneori la fascinate reprezentări simbolice, ca cele ce compun de exemplu imaginea orașului "specializărilor" (*V.l.*, p.107). Spațiul este aici epurat de aleatoriu, impropriu și accidental și dobândește un contur ce mulează perfect substanța: poșta are forma unei cutii de scrisori, librăria cea a unei călimări sau volum etc., iar ființele

poartă amprenta concretă a preocupărilor, gândurilor și obsesiilor lor. Coerența perspectivală a acestor imagini menține în ordine și formă materia vie și agresivă a lumii printr-o eludare consecventă a diversului și banalului.

Viziunea lui M. Blecher cunoaște însă arareori liniștea unor structurări ordonatoare, a căror difuză nostalgie o poartă lumea inutilităților (*I.ir.*, p.36), pustietăților (*I.c.*, p.307) și simulacrelor (*I.ir.*, p.45, 52, 59). Imaginea "copacului" concentrează întreaga problematică a melancoliei unei lumi coerente și stabile; ea corespunde imaginii tabloului centrat și organizat. Copacul exprimă o existență și o viziune ce se refuză eroului-narator, "o categorie de lucruri din care eram menit să nu fac niciodată parte [...] În jurul meu, printre copaci, în lumina soarelui, curgea un curent vioi și amplu, plin de viață și de puritate. Eu eram menit să rămân veșnic în marginea lui, îmbâcsit de întuneric și de slăbiciuni de leșin" (*I.ir.*, p.103). Aceeași semnificație este concentrată și în imaginea halucinantă a "capului", "figură" ce pare, pentru un moment, să dea sens și stabilitate existenței: "Viața capăta atunci un sens precis, adevărat [...] Capul era odihna și beatitudinea mea, a mea personală. Poate că dacă ar fi aparținut lumii întregi s-ar fi întâmplat o cumplită catastrofă. Un singur moment de fericire deplină ar fi fost capabil să încremenească lumea pe veci." Dar nu printr-o stabilitate în exces se dezorganizează lumea lui Blecher, ci prin reversul ei, specificat în moduri diverse de pulverizare sau lichefiere a substanței. Imaginii unei "vieți sigure și bine definite", verticale și viguroase, i se opune cea dezarticulată și diformă a unei materii în "prea mult" sau "prea puțin", a unei priviri de "prea departe" sau "prea aproape" (*I.ir.*, p.103). Rarefiată sau densificată, lichidă sau pietrificată, lumea lui M. Blecher se definește printr-o evidentă absență a măsurii. Obiect sau "mai puțin decât obiect", în lucruri sau "dedesuptul lucrurilor" (*I.c.*, p.301) ființa nu este niciodată "copac", niciodată viață viguroasă și verticală, ci "copac rupt", "păpușă de cârpă" (*I.c.*, p.129), iar sub privirea ei, lumea nu mai are "nici rețea, nici contur, nici subiect" (*V.l.*, p.71).

O formă acută a dezintegrării viziunii este pulverizarea

imaginii în suprafețele discontinue și disparate ale unui spațiu-agregat: "Îmi lipsea legătura lor vitală, firul acela care să-mi dea senzația că totul e încheșat și că eu trăiesc tot ceea ce se petrece în jurul meu. Era mai puțin decât a asista la ceva, era ca și cum bucăți de realitate cădeau pentru o clipă în odaie și apoi se evaporau..." (*V.l.*, p.23) sau "aceeași discontinuitate există în lumea aceasta în care stau cufundat când scriu, ca și în claritatea aceea a zilei în care se petrec bizarele și melancolicele fapte din vis. Mai mult melancolice într-adevăr decât bizare și mai mult neinteligibile decât halucinante, așa cum este tot ce fac și tot ce se întâmplă în viața mea" (*V.l.*, p.30). Incoerența este datorată incapacității de a cuprinde și de a cadra enorma diversitate a realului. Lumea formelor incongruente nu mai cuprinde fluidul unificator caracteristic spațiului-sistem, iar evenimentele, ființele și obiectele se înșiră dispersat și haotic, realizând o imagine a spațiului-agregat: "În grădină o pasăre a zburat și a străbătut distanța dintre două crengi, și vântul a suflat și o frunză s-a legănat, un cărucior de copil a trecut pe stradă cu un mic scârțâit de roată, copilul a scâncit, un instrument ascuțit și strident a pătruns într-un corp tare, stolerul de peste drum a bătut într-o bucată de lemn, o vacă a mugit prelung... și mi-e imposibil să urmăresc tot ce se petrece în jurul meu, aici lângă mine" (*V.l.*, p.70).

Perspectiva unificatoare încearcă încă o dată să anuleze diversitatea lumii concentrând privirea asupra unui singur element, dar materia irumpe tumoral în aglomerări izomorfe: "grămezi de mișcări și de fapte și de oameni" (*V.l.*, p.79), grămezi de gunoaie (*V.l.*, p.127, 140; *I.c.*, p.237, 247), de obiecte și trupuri bolnave (*V.l.*, p.139), de flori și de pești (*V.l.*, p.80), de cărnuri (*I.ir.*, p.69), aglomerări de sunete (*I.c.*, p.268), de acțiuni sau mișcări (*I.c.*, p.236, 246). Formele melodice ale materiei (florile, *V.l.*, p.221), cele dense și mate (obiectele de lemn), emanațiile ei sonore, multiplicare haotic, redau încă o dată infinita și absurdă diversitate a unui real căruia i se refuză acum până și monotonia structurilor izomorfe. Aspectul unei "exacte banalități" (*I.ir.*, p.11), "aspectul comun al lucrurilor" (*I.ir.*, p.108, 161) de joacă toate strategiile prin care privirea a

încercat să-l reducă: "Era acum ceva cert: lumea avea un aspect comun al ei, în mijlocul căreia căzusem ca o eroare, niciodată nu voi putea deveni un copac [...] Pentru întâia oară îmi simțeam capul strâns puternic în scheletul craniului. Îngrozitor și dureros prizonierat..." (*I.ir.*, p.110). Eroul este nu numai prizonierul materiei ("Materia brută - în masele ei profunde și grele... - ori în formele ei cele mai neînțelese... m-a ținut întotdeauna, închis într-un prizonierat ce se lovea dureros de pereții ei și perpetua în mine, fără sens, bizara aventură de a fi om", (*I.ir.*, p.36), ci și al propriei sale viziuni care dezarticulează imaginile ființei și lumii, supuse continuu unor "bizare" aventuri.

Spre forma supremă și atroce a dezagregării - "noroiul", "pasta" - conduc atât densificarea aerului într-o "curgere cleioasă", cât și lichefierea materiei. Dacă rarefierea apare de obicei ca formă ascensională a metamorfozelor lumii, fiind semn al epurării și desprinderii din amorf, anarmofozele ultime sunt exprimate prin imaginea lichidului vâcos, semn al degradării organice a lumii ("...noroiul intră în odăi triumfător și insinuant, ca o hidră cu nenumărate prelungiri protoplasmice, îl vedeam bine întinzându-se pe pereți, urcându-se pe oameni, suind scările și încercând să escaladeze sicriul") și ființei ("...în lume nu există nimic în afara noroiului. Ceea ce luam drept durere nu era în mine decât un slab colcăit al lui, o prelungire protoplasmică modelată în cuvinte și rațiuni", *I.ir.*, p.115, sau "Aceasta era carnea mea autentică, jupuită de haine, jupuită de piele, jupuită de mușchi, jupuită până la noroi", *I.ir.*, p.89). Tragica experiență existențială refigurată de romanele lui M. Blecher culminează, în momentele de criză, prin imaginea unei lumi în care "lava" materiei "infesta aerul, irupând în el cu abcesele închistate ale pietrelor, cu scobiturile rănite ale copacilor..." (*I.ir.*, p.79). Viziunea se concentrează acum spre zonele profunde și secrete ale spațiului, privirea trece dincolo de cavernele și "abcesele" suprafeței, spre substanța amorfă și vâscoasă a lumii. "Pasta de uniformă banalitate" nu este decât emergența acestei structuri larvare, iar existența individuală, "o infirmitate în plus" în "pasta de evenimente a lumii, amorfă în totalitatea ei și indistinctă. Este pustietatea îmtâmplărilor din lume care

înconjoară orice viață, și orice viață rămâne singuratică și izolată în acest deșert de fapte care mereu și mereu se petrec" (V.I., p.71). Pustiul nu apare la M. Blecher ca imagine a absenței și golului, ci ca expresie absolută a unui continuum amorf. Pragurile cele mai înalte ale acestei pustiiri de relief și contur, de vigoare și devenire le ating imaginile grotești ale topirii simulacrelor (I.ir., p.45), cele ale putrefacției realului însuși (I.c.; p.145; V.I., p.125, 144) sau ale căderii în gol (V.I., p.27-28).

De la deformarea și răsturnarea perspectivei, prime simptome ale dezagregării viziunii, textele lui M. Blecher parcurg avatururile imaginii artei contemporane - emergența oniricului sau halucinanta suprasaturare de concret a imaginii suprarealiste, fragmentarismul manifest și ambiguizarea cubistă a conturului, monotonia studiată a fundalurilor monocrome suprematiste sau agresivitatea "informalului" tașist - avatururi prelungite și modulate de proza contemporană.

În configurația spațio-temporală a discursului românesc, distorsionată și ea prin dezarticularea viziunii epice, este mai adânc înscrisă nostalgia ordonărilor și stucturilor ferme decât la nivelul lumii refigurate, unde imaginea tabloului "centrat" sau a "copacului" nu sunt decât amintiri precare ale unei lumi în care repaosul și certitudinea mai erau încă posibile.

NOTE

1. Considerăm *Inimi cicatrizate* un jurnal-roman transpus la persoană a treia, integrat perfect, în "trilogie" prin problematica amplă a căderii, prin structura spațiului alveolar și formele dezagregării viziunii.
2. Edițiile folosite sunt: *Întâmplări în irealitatea imediată* (I.ir.), *Inimi cicatrizate* (I.c.), antologie și prefață de Dinu Pillat, Ed. Minerva, București, 1970 și *Vizulina luminată* (V.I.), Ediție întocmită și cuvânt introductiv de Sașa Pană, Ed. Cartea Românească, București, 1971.

VIII

MIRCEA ELIADE:

POETICA ANAMNEZEI

Creația romanească a lui Mircea Eliade se distinge atât prin diversitatea tehnicilor și formulelor narative cât și prin continua și substanțială modificare a naturii epicului. Cel care a făcut elogiul "simpatiei plurale" și puterii formative a experiențelor² parcurge, în orizontul vast pe care creația epică îl permite, experiențele cele mai diferite. Opera sa desfășoară tensiunile problematicei metafizice și forțele insinuante sau eruptive ale fantasticului, fluiditatea și profunzimea discursului indirect liber și efectele percutante ale relatării faptului nud, discontinuitatea planurilor contrapunctate sau evoluția cursivă a unei singure piste epice, generoase perspective subiective sau austere priviri obiective, omnisciente.

Dincolo de anvergura acestui univers românesc unde etapele preliminare, momentele căutării nu se ascund în spatele operei, ci devin operă, se poate întrevedea drumul labirintic spre o formulă sintetică, armonică și echilibrată, care să permită respirația amplă a unei lumi cosmoteice, dimensionate metafizic. Opera literară a lui Mircea Eliade este izvorâtă nu numai din "preaplinul sufletesc" și din "conștiința germenilor prețioși"³ ce conduc spre întregire prin sporitoare și creative experiențe; proza sa se naște și din necesitatea interioară de a circumscrie și de a da răspuns unor întrebări pe care istoricul religiilor și le pune și al căror răspuns nu poate fi rostit decât în orizontul ficțiunii: "Il est probable que toute une série d'interrogations, de mystères et de problèmes que mon activité théorique refusait, demandaient à être assouvis dans la liberté de l'écriture littéraire"⁴. Creația literară nu este pentru

cercetătorul istoriei religiilor doar un univers compensatoriu în care privirea și gândul se eliberează de rigoare, iar adevărul nu se mai desprinde din masa exactităților; ficțiunea continuă lumea miturilor prin natura sa "creativă" și "revelatoare", prin capacitatea sa de a structura universuri semnificante, prin forța de a absorbi problematica metafizică.

Deschiderea și diversitatea acestui univers epic sunt orientate de forța configurantă a unei viziuni ce așază, sub același semn, întreaga creație literară și opera istoricului religiilor. Această perspectivă supraordonată apare centrată, în lectura lui Matei Călinescu, de problematica sensului ("question qui est au cœur même de toute œuvre d'Eliade, penseur, romancier et savant"⁵), iar în cea a lui Virgil Ierunca de problema "irecognoscibilității sacrului" ("le thème que lui-même considère comme clef de voûte de toutes ses œuvres de maturité"⁶). De altfel cele două constante ale gândirii și creației lui Mircea Eliade sunt complementare în măsura în care sensul, plenar în sacru, este ocultat în orizontul istoriei, devenind astfel irecognoscibil: "... le sens, qui atteint sa plénitude dans le sacré, est soumis à un processus d'occultation au sein de l'Histoire dont le déroulement linéaire et irréversible est exactement opposé au modèle circulaire et intemporel de la pensée mythique"⁷.

Lectura creației românești a lui Mircea Eliade, realizată din perspectiva spațio-temporalității, evidențiază un model interior în care problematica sensului și cea a irecognoscibilității sacrului sunt prezente alături de alte constante ale gândirii sale: existența ca și continuă creație și drum spre centru, drumul spre centru ca drum spre sine sau drum spre sacru, devenirea umană ca și continuă inițiere, coincidența contrariilor. Acest model interior poate fi reprezentat prin figura labirintului, imagine prin excelență a inițierii și posibil simbol al condiției umane - înțeleasă ca mereu reînnoită experiență inițiatcă: "... toute existence, même la moins mouvementée, est susceptible d'être assimilée au cheminement dans un labyrinthe..."⁸ sau "... labirintul este imaginea prin excelență a inițierii [...] Pe de altă parte consider că orice existență

omenească este alcătuită dintr-o serie de încercări inițiatice; omul se face printr-o serie de inițieri inconștiente" și sintagma "încercarea labirintului" "este expresia destul de exactă a condiției umane"⁹.

În *Traité d'Histoire des religion* și în *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Mircea Eliade decodează simbolul religios al labirintului care include atât ideea "apărării unui <centru>" înțeles ca "spațiu magico-religios", dorit inviolabil pentru noninițiați, cât și ideea "drumului spre <centru>", desprinsă din ritualurile labirintice incluse în ceremonialul inițierii¹⁰. Itinerarul labirintic definește și drumul ascetului spre el însuși, spre centrul propriei sale ființe: "La route est ardue, semée de périls parce qu'il s'agit, en fait, d'un rite de passage du profane au sacré, de l'éphémère et de l'illusoire à la réalité et à l'éternité, de la mort à la vie, de l'homme à la divinité. L'accès au <Centre> équivaut à une consécration, à une initiation. A l'existence d'hier, profane et illusoire, succède une nouvelle existence, réelle, durable et efficace"¹¹.

Valorile drumului spre centru au fost circumscrise încă din *Fragmentarium*. Dimensionat metafizic, ca drum spre "înțelepciunea" sau "libertatea" propriei ființe, sau religios, ca drum spre sacru, spre acel *ganz anderes* situat în afara omului, itinerarul labirintic conduce totdeauna dinspre *non-esse* spre *esse*¹². Labirintul apare deci ca o zonă situată între "două lumi", ca un teritoriu în care contrariile coexistă: el desparte și aproprie (apropie despărțind), este simultan închidere și deschidere (închidere ce se desprinde), este continuitate și discontinuitate (continuitate în discontinuitate), presupune rătăcire și regăsire (rătăcire întru regăsire).

Simbolul labirintului conține și ideea unei orientări deja existente, a unui itinerar deja figurat, a unui sens pre-stabilit, a unui drum în care rătăcirea are nenumărate căi, înțelegerea și regăsirea însă, una singură. Sensul căutării și semnificația pașilor se relevă plenar numai celui ajuns în centru. De cel situat în labirint, el poate fi însă întrevăzut fulgurant în semne, indicii secrete ale sensului, manifestări apodictice ale unei transcendențe: "C'est que le *signe* porteur de

signification religieuse introduit un élément absolu et met fin à la relativité et à la confusion. *Quelque chose* qui n'appartient pas à ce monde-ci s'est manifesté d'une manière apodictique et, ce faisant, a tracé une orientation ou a décidé une conduite"¹³.

Dar înțelegerea orientării și sensului labirintului precum și descifrarea semnului, manifestare fulguranță a sensului, se realizează prin anamneză. Numai astfel dimensiunile și valorile experienței și existenței, percepute ca întâmplătoare din punctul de vedere al trăirii prezente, sunt dezvăluite și integrate unei alte ordini, în registrul căreia existența apare ca devenire semnificantă.

Problematica memoriei și anamnezei este corelată în viziunea lui Mircea Eliade cu cea a irecognoscibilității sacrului. "Camuflat" în istorie, în timpul fluid al schimbării, sensul transcendent devine vizibil prin forța revelatorie a non-uitării. În *Aspecte ale mitului* (capitolul *Mitologia memoriei și uitării*) cercetătorul distinge memoria (*mnéné*) de aducerea-aminte (*anamnēsis*)¹⁴. Cea din urmă categorie presupune uitarea dar este în același timp și o negare a ei, este "non-uitare" sau "non-non-amintire", așa cum apare în interpretarea etimologică pe care Anton Dumitriu o dă termenului platonician¹⁵.

Istoricul religiilor evidențiază forța anamnezei de a dezvălui originarul dar și capacitatea ei de a conduce la recunoașterea ideilor, înțelese ca adevăruri transpersonale și veșnice. Anamneza permite și dezvăluirea sensului și direcției istoriei. Indiferent de natura universului re-cunoscut (sacru sau profan), indiferent de valorile orizontului redescoperit (trecut înțeles ca timp originar sau ca "antecedent al prezentului"), anamneza "proiectează omul în afara timpului său istoric și înseamnă, la Mircea Eliade, revalorizare a timpului prin ieșire din timp. Această transcendere a temporalității individuale permite accesul la sensul pe care istoria îl "camuflează".

Discutarea creației românești a lui Mircea Eliade din punctul de vedere al unor simboluri și categorii definite de istoricul religiilor și caracterizând gândirea societăților tradiționale poate fi justificată de convingerea prozatorului că forța "imaginației literare, care este și imaginație mitică" duce

la redescoperirea "marilor structuri ale metafizicii"¹⁶. În viziunea sa (integrată de altfel unei tendințe anunțate de Dante), literatura are capacitatea de a transmite un "mesaj spiritual secret", fiind "mijloc exemplar de comunicare a unei teologii, a unei metafizici sau chiar soteriologii"¹⁷. Revolta exegetului împotriva ne semnificativului, devenit în arta modernă "obiect de contemplare și plăcere estetică", este de altfel consonantă cu intenția prozatorului de a redimensiona metafizic narațiunea. Acest deziderat este formulat explicit în paginile *Jurnalului*: "A écrire un long article que je pourrais intituler *De la nécessité du roman-roman* où je montrerais la dimension autonome, glorieuse, irréductible de la narration, forme réadaptée à la conscience moderne du mythe, de la mythologie. A expliquer aussi que l'homme des sociétés archaïques, ne peut exister sans mythes, sans «récits» exemplaires. Et la dignité métaphysique de la narration, ignorée, bien entendu, par les générations réalistes, «psychologisantes», qui ont hissé au premier rang l'analyse psychologique d'abord, spectrale ensuite, pour aboutir aux recettes faciles qui consistent à filmer les automatismes psycho-mentaux"¹⁸. Aceeași necesară redeschidere a epicului spre valorile mitului este prezentă în operă prin cuvintele eroului narator Partenie din *Noaptea de Sânziene*: "Fac parte dintr-o generație de scriitori sacrificați. Nici unul dintre noi nu va mai putea scrie în stil mare. Suferim de ticurile psihologiei, de clișeele experiențelor literare recente etc. Trebuie redescoperită narațiunea mitică" (*N.d.S.*, II, p.365).

Constantă a poeticii lui Mircea Eliade, subliniată de comentatorii viziunii sale epice (Adrian Marino, Nicolae Manolescu, Virgil Ierunca), redimensionarea mitică a narațiunii este vizibilă, în primul rând, la nivelul substanței epice prin problematica metafizică pe care creația o așază în prim-plan. Convinși că "transistoricul este camuflat de istoric, și extraordinarul, de obișnuit"¹⁹, Eliade va configura lumi în care spațio-temporalitatea profană se va deschide spre orizonturile imuabile ale sacrului, în care existența umană, într-o continuă încercare de depășire a barierelor individualității, va căuta să cuprindă orientarea și semnificațiile transindividuale ale

devenirii. Înnoirea, deși mai puțin evidentă, se va petrece și la nivelul tehnicilor de configurare a materiei epice, prin investirea metodelor romanului psihologic și realist cu noi valori.

Mai rezistent la inovație decât substanța epică, discursul românesc menține la Mircea Eliade, mai ales în primele creații, tehnici consacrate de romanul psihologic. Acest fapt l-a determinat pe Nicolae Manolescu să evidențieze, în capitolul consacrat lui Mircea Eliade din *Arca lui Noe*, existența, în literatura de tinerețe, a unei inadvertențe între viziune și metodă: "Viziunea îl îndreaptă spre metafizic și ontologic, spre condiția umană și mit: metoda e psihologistă și realistă"²⁰. Prezența masivă a monologului interior în primele romane și apoi renunțarea, în mare măsură, la această tehnică, se explică printr-o modificare intervenită în concepția sa despre funcțiile și valorile solilocviului. Considerat în 1935 ca singura tehnică ce "mai poate deschide drumuri noi în epică"²¹, monologul interior va fi condamnat în *Jurnalul* apărut în 1973 pentru "piedicile" și "fraudele" prin care prejudiciază substanțialitatea discursul epic. Trebuie remarcat faptul că și în textele în care monologul apare frecvent, cum ar fi *Lumina ce se stinge* sau *Întoarcerea din Rai*, deschiderea metafizică nu este obstruată. Generată de o viziune care definește existența umană ca și continuă încercare de eliberare de sub teroarea istoriei, de depășire a temporalității profane, materia epică, la Eliade, are forța de a-și releva substanța în profida unor tehnici, ce aparțin vârstei romanului psihologic. Mai mult decât atât, se pot observa uneori modificări ale valorilor acestor tehnici. Un asemenea caz este cel al monologului interior, care nu mai numește trăirea, ci iluminarea, revelația. Solilocviile acestor momente depășesc problematica sufletului și pătrund în orizontul spiritului. Monologul interior din ultimele pagini ale *Luminii ce se stinge* sau cel din finalul *Noptii de Sânziene* transcriu clipe de revelație în care, prin anamneză ființa cuprinde sensul propriului destin. În aceste cazuri analepsa nu mai înseamnă rememorare ci "non-uitare", iar accentul nu mai cade pe trăiri și gânduri fixate în cotidian și efemer. Solilocviile revelației nu mai vorbesc despre "anima", substanța fluidă și profund individuală a romanului psihologic;

ele cuprind momentele cristalizării înțelegerii, clipele în care privirea pătrunde în orizontul valorilor supraindividuale, re-cunoscând orientarea propriului destin.

Depășirea coordonatelor romanului psihologic se va face în sensul dezindividualizării privirii. Tendința transgresării marginilor individualității se realizează la nivelul discursului prin voluta anamnezei, prezentă atât în romanele persoanei întâi, cât și în cele ale persoanei a treia. Mimesisul anamnezei va înlocui, așa cum se va vedea, retrăirea prin rememorare, specifică romanului psihologic, cu revelația prin re-cunoaștere, anamneza nefiind, la Eliade, alunecare în timpul personal, ci depășire a lui în direcția deschiderii privirii spre zone transindividuale.

Configurația spațio-temporală a discursului desfășoară o experiență inițiativă *ab origine*, fără prelungiri în temporalitatea limitrofă probei inițiatice pe care eroul o traversează. Mai mult decât atât, discursul ordonează cronologic fapte nude, suprimând temporalitatea-interval dintre diferitele momente ale experienței, anulând zona intermediară a anastomozelor afective care înlanțuie evenimentele sau trăirile.

Perspectiva dezindividualizată este prezentă încă din *Isabel și apele diavolului* și va fi circumscrisă și explicată în *Oceanografie*.

Termenul "trăire", corespondent al celui *Erlebnis* german și preferat termenului "experiență", definește la Eliade identificarea eului cu un dat exterior; coincidența perfectă presupune renunțarea la limitele faptului exterior și ale eului cunoscător: "Trăirea aceasta nu înseamnă însă o simplă abandonare în voia ecuațiilor vitale, care sunt întotdeauna variabile, contingente și întotdeauna limitate. Când te abandonezi, nu mai trăiești tu - ci ești trăit, la întâmplare. Cred că tot misterul <experienței> rezidă în această coincidență perfectă cu termenul exterior ție (care poate fi o întâmplare sau o stare de suflet) și, în același timp, o depășire a lui, o eliberare de el. De aceea fiecare nouă experiență cere o renunțare; nu la faptul în sine, care trebuie realizat, actualizat, cunoscut *real*, ci renunțare la limitele inerente acestui fapt și

la limitele insului care îl cunoaște²². În viziunea lui Mircea Eliade "a trăi tu însuși" (antonim cu "a te lăsa trăit") presupune depășirea individualului în direcția unei superioare și reale autenticități: "A trăi tu însuși, a cunoaște prin tine, a te exprima pe tine. Nu există nici un individualism în aceasta, pentru că o floare care se exprimă pe sine în existența ei deplină, nealterată, neoriginală - nu poate fi acuzată de individualism"²³.

Opoziția dintre "a trăi" și "a fi trăit" se reflectă în configurația primului roman publicat de Mircea Eliade. Între existența trăită în starea de veghe și cea visată se instituie contrastul dintre experiența tensionată și intensă a voluptății și ispitirii și prelunga irosire a sinelui într-o viață trăită prin automatisme, prin acceptarea necondiționată a legii și voinței celorlalți. Depersonalizarea, trădarea propriei personalități ("a fi trăit"), opusă dezindividualizării, depășire și sublimare a individualității ("a trăi"), aduce cu sine o fundamentală schimbare în percepția duratei: "Îmi amintesc cum timpul își câștiga alt loc în minte și în suflet. Pierdusem neliniștea și agitația ceasului; nu simțeam decât zilele, nu număram decât anii. Pierdusem acea dâră luminoasă de la marginea sufletului prin care se împlinește contactul cu simțul duratei. În loc să trăiesc mă lăsam trăit de mădulare și de vecini" (*I.*, p.112). Visul, în acest roman, are atât o funcție premonitoare, întrucât anunță moartea Catherinei și căsătoria cu Isabel, cât și o valoare de contrast. El opune împlinirii personalității prin trăire plenară, coșmarul mutilării personalității prin supunerea vieții interioare torturii procustiene a unor imagini străine: "Zi de zi, în acea viață de familie și de crepuscul de afaceri, personalitatea pe care mă obișnuisem a o numi a mea, se crispă ca o amibă în mediu salin. Și aici, ca să pot trăi, a trebuit să împrumut structurile și veșmintele familiei. Nu mai era timpul eroic al ofensivei, al apărărilor îndârjite, al ispitelor. Nu mai rezistam mediului și nu mai încercam să-l schimb. De mult simțeam deasupra umerilor și în osia sufletului - masa, umbra masei și zvonul hotărât al celor care nu te privesc și nu te hrănesc" (*I.*, p.108) și "Mă deșteptam dimineața alături de

Isabel și mă recunoșteam în fiecare dimineață tot mai mult cel desemnat de Isabel, cel înțeles și iubit de ea. S-ar fi spus că forma mea din gândul Isabellei s-a coborât ca un duh și ca un Procust asupra-mi modelându-mă și mutilându-mă" (*I.*, p.108).

Problematica depersonalizării prin supunerea eului și gândului unui model străin va reapărea în *Întoarcerea din Rai*: "Slăbicunea noastră, a modernilor, e că în loc ca noi să gândim, gândurile ne gândesc pe noi" (*I.d.R.*, p.97). Revolta împotriva stării exprimate prin sintagmele "a fi trăit", "a te lăsa gândit" va deveni substanța experienței "huliganice": "Există un singur debut fertil în viață, experiența huliganică. Să nu respecti nimic, să nu crezi decât în tine, în tinerețea ta, în biologia ta [...] Să poți uita toate adevărurile, să ai atâta viață în tine încât adevărurile să nu te poată pătrunde nici intimida - iată vocația de huligan..." (*H.*, p.273) și "Totala ignorare a adevărurilor, a ordinii, a maturităților" (*H.*, p.274). Dar revolta "huliganică" (ce constă în negarea adevărurilor, mentalității și ordinii pre-existente, prin care ființa umană "este trăită") poate fi interpretată ca o formă modernă, demitizată, a morții inițiatice, prin care renașterea personalității devine posibilă. Regresul într-un stadiu preformal, al tuturor virtualităților, este un moment prezent în toate ritualurile de inițiere și permite modificarea radicală a condiției ontologice²⁴. Prefigurat, dar în același timp desacralizat în revolta huliganică, ritualul morții și renașterii inițiatice va permite instaurarea unui timp în care impersonalizarea sinelui, eliberat astfel de orice tipar străin, va fi posibilă prin trăire autentică, plenară.

Trăirea - acel *Erlebnis* despre care se vorbește în *Oceanografie* și care permite ștergerea contururilor eului și sublimarea individualității prin contopirea cu exterioritatea - devine substanță epică în romanele lui Mircea Eliade. Deși de intensitate diferită, dezindividualizarea este prezentă atât în experiența voluptății sau ascezei (*Isabel...*, *Șantier* sau *Întoarcerea din Rai*), cât și în iubirea - "stare de har" (*Maitreyi* și *Nuntă în cer*), în moartea ca "victorie" și "întregire" (*Întoarcerea din Rai*), în experiența misterului (*Șarpele*, *Domnișoara Cristina* sau *Noaptea de Sânziene*) sau în drumul

spre conștiința impersonală (*Secretul doctorului Honigberger*). De altfel seria experiențelor refigurate în proza lui Eliade nu poate fi redusă la aceste exemple. Opera sa deschide prin fiecare text, roman sau nuvelă, orizontul unor noi experiențe, orientate de dorința eroilor de a transcende limitele propriei individualități și marginile temporalității istoriei, într-o încercare mereu reînnoită de a integra datul exterior, fie el profan sau sacru.

Preferința pentru jurnal, atât de evidentă, se justifică tocmai prin "individualismul pur" din care se naște discursul persoanei întâi, individualism care, în mod paradoxal, devine relevant ca non-personal prin personalizare excesivă: "Cu cât ești mai autentic, mai tu însuși, cu atât exprimi o experiență universală sau o cunoaștere universală. Un jurnal intim are, pentru mine, o mai universală valoare omenească decât un roman cu mase, cu zeci de mii de oameni. Faptele celui dintâi fiind cu desăvârșire autentice și atât de «personal» exprimate încât depășesc personalitatea experimentatorului și se alătură celorlalte fapte decisive ale experienței - reprezintă o substanță peste care nu se poate trece"²⁵ și "Romanul va fi însăși oglinda vieții, realitatea oricărui tânăr. Orice altceva e literatură, orice nu izvorăște din senzațiile proaspete, tactile, imediate. Experiențe, mâl sau soare, dar numai experiențe. Autenticitatea; jurnal intim, spovedanie despre tot și toate" (*Î.d.R.*, p.170).

Acuratețea trăirii se poate menține deci prin transcriere directă, într-un discurs al persoanei întâi, prezent în *Romanul adolescentului miop*, *Gaudeamus*, *Isabel...*, *Santier*, *Maitreyi* sau *Nuntă în cer*. Dar aceste texte diferă atât prin statutul de ficțiune cât și prin perspectiva temporală din care sunt re-create experiențele. Perspectiva este fie contemporană trăirii (*Romanul...* și *Isabel...*), fie ulterioară (*Nuntă în cer*), fie dublă (*Șantier* și *Maitreyi*).

Impersonalizarea, efect paradoxal al sincerității și autenticității trăirii, se realizează și prin distanțarea temporală de momentul experienței, prin suprimarea memoriei sentimentale și anularea temporalității-interval care înlănțuie faptele. În viziunea lui Eliade viața trebuie concepută fără

"punți de trecere", fără "timpul personal" ce formează "legătura sentimentală pe care o creează individul între diverse evenimente"²⁶. Acestea sunt condițiile realizării unei viziuni totalizante, ce poate releva sensul și valorile experienței. În *Oceanografie* eseistul definește "timpul personal" drept acel interval între întâmplări care ne creează cele mai mari suferințe și a cărui memorie ne dă o contemplație tristă a existenței ("căci ne aduce mereu aminte că lucrurile trec, că nimic nu e stabil, că era mai bine <înainte>"²⁷).

Impersonalizarea trăirii este o constantă a viziunii epice a lui Mircea Eliade, o dimensiune prin care se depășește substanța intens personală a romanului psihologic și se conturează orizontul romanului metafizic, unde trăirea "nudă și autentică" devine "fapt", adică este "depășită și uitată"²⁸, supraviețuind astfel dincolo de amintire. Memoria perfectă este sinonimă la teoreticianul "romanului indirect" cu "memoria impersonală", capabilă "să curpindă viața în totalitatea ei, în gestul ei fertil mai ales", memorie care nu reține "sentimentele aderente ale unui fapt - ci faptul însuși", memorie care nu "păstrează" oameni, ci "semnul sub care se mișcă oamenii"²⁹.

În romanele persoanei întâi, suprimarea temporalității interval prin instaurarea supremației memoriei impersonale este evidentă (excepție face "memoria vie" a lui Allan, erou și narator în *Maitreyi* și "memoria personală" a lui Mavrodin, prezență cu același statut, în *Nuntă în cer*). De asemenea, atât în configurația discursului persoanei întâi cât și în cea a discursului persoanei a treia, este evidentă tendința de refigurare a unui univers epic al "faptului nud", univers epurat de interludii afective, din dorința de a face vizibile "gestul fertil al vieții" și "semnul sub care se mișcă oamenii".

Impersonalizarea este la Mircea Eliade, cu rare excepții, trăsătura definitorie a unei perspective epice care prezintă reale asemănări cu perspectiva romanului realist obiectiv. Punctul de vedere impersonalizat este consonant cu substanța epică refigurată. Itinerarul inițiat nu poate fi redat decât de o privire detașată afectiv, care poate să permită evidențierea momentelor esențiale și orientarea devenirii. Diferența față

de perspectiva clasică este însă de ordinul amplitudinii și profunzimii orizontului vizual. Dacă la Liviu Rebreanu, de exemplu, ochiul fixa doar existența umană, văzută ca devenire esențială, la Mircea Eliade privirea cuprinde și semnul sub care se situează existența umană, integrată unei ordini superioare, metafizice. Anvergura perspectivei naratoriale este determinată de acea "teologie a sensului" despre care vorbește Matei Călinescu în studiul amintit³⁰. Ca și al Liviu Rebreanu aleatoriu este exclus din universul re-creat, întreaga lume fiind situată sub semnul esențialului și semnificativului. Dar dacă la autorul lui *Ion* eludarea întâmplătorului este determinată de viziunea sa estetică, de intenția de a crea prin discurs un "cosmos nou", în care să fie reprezentată doar esența realității, la Eliade semnificativul nu definește doar universul secund, ci și universul prim, în care orientarea și sensul sunt imanente și descifrabile. Distanța ce separă cele două viziuni este distanța dintre "tirania semnificativului" (Nicolae Manolescu) și "teologia sensului" (Matei Călinescu).

Problematica anamnezei realizate prin memoria impersonală, definește și perspectiva temporală a eroilor. Astfel, pe domnișoara Marta din *Lumina ce se stinge* nu o amuzau "filmele retrospective pentru că ajungeau reci, livide" (L., p.382), iar Pavel Anicet constantând că, în momentul sinuciderii a depășit "memoria personală, memoria sentimentală", se consideră pregătit pentru eternitate (I.d.R., p.414). Eroul-narator din *Isabel și apele diavolului* are "un suflet cu memoria ruptă în două jumătăți", "o memorie vie", care păstrează nealterată intensitatea trăirii și o "memorie moartă", care prezintă trecutul ca înșiruire de fapte străine, lipsite de orice aderență afectivă (I., p.72).

Tipurile privirii retrospective, așa cum apar la Mircea Eliade, se pot defini prin distincția dintre "memoria moartă", impersonală, și "memoria vie", personală, sentimentală.

Cele două ipostazieri ale memoriei sunt deja prezente în configurația primului roman publicat de Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului*. Textul este conceput ca un jurnal ce transcrie o experiență fundamentală, aceea a drumului labirintic

ce conduce dinspre o perioadă în care existența este trăită ca "tinerețe fără bătrânețe", spre un timp așezat sub semnul "vieții fără de moarte".

Romanul debutează semnificativ cu un moment al desprinderii de țărâm, sinonim cu despărțirea de trecut și interpretat de eroul-narator ca "deșteptare", "înviere". Pătruns de "senzația nouă și fericită a schimbării de personalitate", "doctorul" trăiește plecarea în larg ca "o scuturare de Prometeu", ca o eliberare de tiparele și obsesiile trecutului: "Sunt liber și acesta mi-e de ajuns. Victoriile mele sunt ignorarea și disprețul vechilor tipare, care îmi încătușau viața, gândul, tot, tot" (I., p.13). Între momentul acesta, în care libertatea este definită prin neimplicare, prin rece detașare de existența trecută dar și de experiențele prezente, și momentul în care libertatea este înțeleasă ca totală dăruire ("...sunt liber pentru că mă dau tot, Lucy, și pentru viața întreagă" - I., p.225), jurnalul transcrie itinerarul dramatic al încercării de a viețui și supraviețui prin creație. Cel care în adolescență a voit să trăiască prin opera săpată în piatră, iar mai apoi a voit să "ajungă nemuritor creând oameni", ispitind, tulburând vieți, va depăși obsesia "geniului sterp", prin nuntă și "rod". Scrisoarea din final, adresată domnișoarei Roth, numește noua treaptă a înțelegerii existenței ca "viață fără de moarte", ca integrare și în același timp transcendere a timpului istoriei: "Pe scurt, refuzând tinerețea fără bătrânețe, tânjesc viața fără de moarte și mă căsătoresc cu Isabel. Căsătoria fiind legătura transcedentală e nemuritoare în cer. Iar pe pământ voi trăi prin fiii mei, în veacuri" (I., p.225).

Această experiență inițiativă este transcrisă prin intermediul memoriei vii: "S-ar fi spus că nu trăiam decât din ceasul desprinderii mele de orașul Mării Negre. Tot ce fusese înainte - uitasem. Și chiar dacă mi le aminteam, ele îmi păreau faptele altuia sau fapte silite de împrejurări, neizbucnite din mine, necontrolate de voința mea, tăgăduite de capriciile mele. Aveam o memorie vie și alta moartă" (I., p.72). Discursul jurnalului cuprinde însă, în capitolul *Povestea mea*, o analepsă creată de memoria impersonală; este refigurată astfel o altă

încercare inițiatică, de care eroul este acum complet detașat. Rolul analepsei este de a marca, dincolo de o reală ruptură survenită în existența personajului (și având valorile morții și învierii inițiatică), supraviețuirea unei obsesii - "nedumerirea după victorie" -, singurul element de continuitate între etapele discontinue ale vieții sale, semnul sub care îi este așezată existența: "Cred că existența mea e prodigioasă prin prăpăstiile din care e întruchipată [...] Un singur lucru se continuă: piatra cu nedumeriri din adolescență..." (I., p.52).

Distincția dintre cele două tipuri de memorie permite discutarea în paralel a romanelor *Maitreyi* și *Șantier*. Configurațiile spațio-temporale ale celor două texte prezintă evidente raporturi de asemănare. Un desen preexistent al unei experiențe inițiatică, figurat în jurnal dintr-o perspectivă contemporană evenimentelor, este reluat și redimensionat dintr-o perspectivă ulterioară³¹. Există în ambele texte o încercare de a reface pașii unei experiențe esențiale, de a reveni pe urmele propriului traseu inițiatic din dorința unei superioare înțelegeri, a unei reale cunoașteri pe care numai o situare contemplativă o permite. Diferențele sunt generate de gradul de implicare în evenimentul transcris, de intensitatea cu care cel situat dincolo de experiența inițiatică refigurează evenimentele. Perspectiva temporală ulterioară din *Maitreyi* se desprinde din "memoria vie", "personală", în care uitarea nu a intervenit pentru a transforma trăirea în fapt³². Deși situat într-un moment ulterior deznodământul tragic al pasiunii pentru frumoasa fiică a lui Narendra Sen, deși izolat în singurătăți himalaiene pentru "a uita" și "a se uita" (M., p.138), Allan nu se poate desprinde de "trecutul viu": "Hotărât o iubeam atât de nebunește pe Maitreyi și amintirea ei îmi anula atât de decisiv orice prezență streină, încât mă întrebam dacă trăirea aceasta într-un trecut viu nu e degradantă" (M., p.162). Refăcută din perspectiva temporală a unui "trecut viu", a unei "memorii vii", experiența pasiunii își păstrează întreg dramatismul. Valorile impersonalizării nu sunt generate aici de perspectiva temporală ulterioară, ci de intensitatea și autenticitatea trăirii refigurate, pe de o parte, și de natura metafizică, de esența mistică a iubirii, pe de altă parte.

Definită de Eliade ca și completă renunțare la individualitate pentru a trece în celălalt³³, iubirea este în acest roman nu numai trecere în altul, ci și "contopire deplină cu lumea"³⁴; ea permite transcenderea barierelor contingentului și timpului istoriei și integrarea ființei în ordinea superioară a "Totului".

Mimesisul rememorării în varianta aceasta de refacere a trăirii fixate în paginile unui jurnal este prezent și în *Șantier*. Desenul trăirii este aici mai clar, nefiind filtrat de subiectivitatea memoriei personale. Spre deosebire de *Maitreyi*, unde parcursul preexistent este absorbit de discursul retrospectiv și încadrat fluidității temporale unificatoare a "memoriei vii", în *Șantier*, aspectul sincopat, datorat suprimării unor secțiuni și introducerii parantezelor explicative, este mult mai evident atât în ritmul discursului cât și în prezentarea lui grafică. Dezindividualizarea trăirii prin fixarea ei în "memoria moartă" este un proces teoretizat în prefață și exemplificat prin acest roman: "Jurnalul este al meu; mai exact era al meu. Acest «era» nu exprimă o melancolie ci o constatare. Cândva a fost al meu, era scris de mine și poate mă oglindea - atât cât pot oglindi mărturisirile unui om tânăr, sufletul acelui om tânăr. Au trecut de atunci câțiva ani - nu prea mulți - și jurnalul a încetat de a mai fi al meu" și "Când m-am hotărât să public deci, un jurnal al meu, scris între 1928-1931, n-am avut nici un conflict de conștiință. Publicam hârtiile unui mort, despre fapte și oameni care acum nu mai sunt - adică sunt prea departe" (Ș., p.5-6). Conceptul de "memorie moartă" nu este străin de modul în care Rabindranath Tagore vede amintirea: "... memoria, aducerea-a-minte la răstimpuri, și parcă detașat de ceea ce ai fost *tu atunci*, e moarte"³⁵.

Discursul romanului indirect alternează portrete, gânduri, experiențe în care coexistă tendințe contrare: tentațiile senzualității și voluptatea studiului (drame ale unui "erudit pasionat de vulgaritate și aventură" - Ș., p.257); dorința de a trăi schimbarea, de a cunoaște prin experiență și visul de a poseda o viziune statică și totalizantă ("În mine se zbat de când mă știu două mari și seducătoare nostalgii: aș vrea să fiu în fiecare ceas altul, să mă scald în fiecare zi în alte ape, să nu

repet niciodată nimic, să nu continui nimic. Dar aş vrea în acelaşi timp să pot găsi un punct fix, de unde nici o experienţă şi nici un raţionament să nu mă poată deplasa; o viziune statică, o contemplaţie directă - fără mijlocirea experienţei - şi universală (oh, mai ales universală) - în absolut", Ş., p.219). Dincolo de aparenta discontinuitate a notaţiilor ("Voi însemna de acum stări de spirit trecătoare, incoerente, fragmentare", Ş., p.28), dincolo de dramatismul trăirilor contradictorii ("... port în mine atâtea suflete şi atâtea bestii", Ş., p.237), textul parcurge calea spre un ascetism învăţat, în mod paradoxal, prin voluptate. La Mircea Eliade drumul spre purificare presupune macerare şi umilire: "Pe vremuri credeam că dorinţa de macerare, de umilire şi păcat este o tendinţă demonică. Astăzi ştiu - şi n-o ştiu de astăzi -, că dorinţa aceasta e balsamică, e dulce ca un instinct pur. Să mă desfac, să mă descompun, să mă risipesc cu orice instrument pe care mi-l pune la îndemână viaţa - iată răzbunarea mea împotriva mea însumi, iată singurul meu liman..." (Ş., p.184).

În textul jurnalului, refăcut şi resemnificat prin anamneză, este figurat drumul labirintic spre centrul fiinţei, drum pe care asceza îl presupune şi pentru care India este un orizont benefic: "... aici este o anumită atmosferă de renunţare, de efort către împlinire intimă, de control asupra conştiinţei, de iubire - care îmi e prielnică. Nu teozofism, nici practici brahmane, nici rituale, nimic barbar, nimic creat de istorie. Ci o extraordinară credinţă în realitatea adevărilor, în puterea omului de a le cunoaşte şi de a le trăi printr-o realizare lăuntrică, prin puritate şi reculegere mai ales" (S., p.52).

Textul debutează semnificativ cu o trezire dintr-un vis de iubire, cu o dureroasă încercare de a depăşi starea de "disoluţie completă" cu care autorul jurnalului a venit în India şi se încheie cu un sentiment de "self-disgust" (dezgustul fiind definit de Eliade ca un "instrument de contemplaţie", prezent în toate formele de asceză³⁶).

Graficul evoluţiei spirituale, atât de tensionat de rătăcirii prin voluptate şi regăsiri prin fragil echilibru lăuntric, este orientat de credinţa că, "în pofida tuturor demonilor şi

voluptăților, există un pod drept" pe care "se poate merge oricând și care permite ieșirea din orice regiune infernală" (Ș., p.52-53).

Distanțarea temporală și afectivă față de experiența parcursă permite o superioară cunoaștere, o reală înțelegere, accesibile doar celui situat dincolo de traseul labirintic al devenirii sinelui. Ieșind din regiunea infernală eul depășește starea de tensiune și sentimentul perisabilității existenței umane, frecvent notat în primele pagini ale jurnalului: "Este o obsesie intimă și nemărturisită sentimentul că totul e pasager. Totul din lumea pe care o accept acum. Când va veni ceasul celălalt?" (I., p.28). Din perspectiva "celuilalt ceas" ochiul vede "o altă eternitate decât eternitatea timpului, a istoriei", când "trecherile, schimbările nu mai dor", când "numai întâmplarea contează"³⁷. Dubla perspectivă temporală permite refigurarea "șantierului autobiografic", orizont al unor prefaceri în care ființa, aflată la început într-o "noche oscura del anima" (Ș., p.41), se zbate între ispitele senzualității și puritatea ascetică, ascultând, în cele din urmă, lecția despre asceză pe care o dă voluptatea. Ultimele pagini ale textului sunt în acest sens elocvente: "Tratatul despre asceză e gata. Îi citesc fragmente lui Van Manen, care îl găsește prea abstract. Ar trebui să fie un tratat tehnic, îmi spune el; un manual din care oamenii să poate învăța o cale [...]. Îmi amintesc zâmbind nevinovat că tot ce-am scris în acest tratat de asceză am învățat de la cele trei femei, care m-au chinuit și m-au dezgustat după capacitatea lor carnală și spirituală" (Ș., p.274-275). "Calea" nu e figurată în tratat, ci transcisă în jurnal. Trăirea este apoi re-semnificată de memoria impersonală și trecută dincolo de zonele emoției, în ordinea experiențelor spiritului.

Mimesisul anamnezei definește și romanul *Nuntă în cer*. Perspectiva epică este și aici dublă, dar ea nu mai aparține unei singure voci, ca în *Maitreyi* sau *Șantier*. Textul alătură două istorii relatate de doi eroi-naratori, Mavrodin și Hasnaș. Experiențele parcurse au un punct de fugă comun și anume miracolul iubirii, al nuntirii desăvârșite, revelat celor doi prin prezența aceleiași femei, Ileana-Lena. Memoria personală,

denumită aici "memorie pasională", desfășoară toate momentele iubirii Mavrodin-Ileana, în timp ce o memorie impersonală, în care uitarea a anulat haloul afectiv, derulează evenimentele legate de întâlnirea Lenei cu Hasnaș: "Am uitat întâi că sunt nefericit, apoi am uitat că sunt îndrăgostit, și așa mai departe. Memoria pasională nu e o calitate bărbătească. E drept, mi-aduceam mereu aminte că am iubit, că singura femeie pe care o iubisem cu adevărat a fost Lena. Amănuntul acesta nu l-am putut niciodată uita: că am cunoscut dragostea și că toate aventurile în care mă implicam nu erau decât episoade trecătoare. Dar nu mai era o *amintire* a dragostei, întocmai după cum pot spune că îmi amintesc, că mă numesc Barbu Hasnaș..." (N.î.c., p.332). Cele două discursuri care alcătuiesc corpul romanului poartă amprenta naturii memoriei din care se desfac și a formației intelectuale diferite a naratorilor. Dacă istorisirea lui Mavrodin dilată momentele trăirii încercând să surprindă nuanțe, să transcrie experiența miracolului iubirii, relatarea lui Hasnaș cuprinde fapte, deci "trăire uitată".

Ca și în *Maitreyi*, deschiderea metafizică se realizează în primul discurs, cel al lui Mavrodin, prin substanța epică (experiența unei iubiri prin care ființa umană se desăvârșește, devine "totală", "liberă" și se integrează în "ființa cosmică, autonomă și eternă", N.î.c., p.212-213.), și nu prin configurația discursului, generat de o hipersensibilă privire autoscopică, ce perpetuează modalitățile de refigurare consacrate de romanul psihologic. Încercarea de armonizare a substanței epice cu tehnica narativă este vizibilă în cel de-al doilea discurs, unde distanța temporală față de eveniment anulează "memoria pasională" și permite impersonalizarea privirii. Dar efectele modificării perspectivei temporale sunt atenuate și bruiate prin schimbarea orizontului afectiv, a structurii interioare și registrului lingistic, atât de diferite la scriitorul Mavrodin și omul de afaceri, Hasnaș.

Problematica irecognoscibilității miracolului este figurată și în *Nuntă în cer*. Discursul începe semnificativ cu rememorarea gândurilor lui Mavrodin legate de obsesia întâmplătorului, sub al cărui semn s-ar putea situa destinul uman:

"Totul ar fi putut fi altfel. Gândul ăsta m-a obsedat întotdeauna: că toate ar fi putut fi altfel sau s-ar fi putut să nu fie deloc: că toate sunt întâmplătoare pe lumea asta, fără nici o necesitate, fără nici o noimă..." (N.î.c., p.176). În secțiunea ce urmează amintirii iubirii Mavrodin-Ileana, în care se revine în prezentul rememorării (timp ce deschide și închide de altfel cartea), cuvintele eroilor definesc existența unei "stări de transparență", pe care trăirea miracolului o face posibilă, stare în care ființa poate să vadă dincolo de întâmplare. Întâlnirea celor doi, mărturisirea iubirii și revelația faptului că "nunta în cer" au trăit-o alături de aceeași femeie îi permit lui Mavrodin să cunoască, în sfârșit, trecutul enigmatic al Ilenei și lui Hasnaș, să știe ceea ce Lena a devenit după despărțire. Dar rememora-rea miracolului iubirii transformă noaptea amintirilor într-o experiență care iese de sub semnul întâmplătorului și se încearcă cu valorile sensului. Noaptea rememorării se definește prin "transparență".

Dorința recunoașterii și înțelegerii semnului - mod de manifestare secretă a sensului, recognoscibil numai pentru cel aflat în "starea de transparență" - este exprimată frecvent în discursul lui Mavrodin și caracterizează atât temporalitatea rememorării cât și cea rememorată. Eroul caută zadarnic în memorie semnul prin care evenimentul ce urma să se petreacă ar fi putut fi recunoscut: "... mi se pare că am să găsesc undeva, printre amintirile acestea, dezlegarea întâmplărilor care au urmat. Poate mi s-a făcut cândva vreun semn, poate că mi s-a indicat ceva... Ar fi înspăimântător să crezi că din tot acest cosmos atât de armonios, desăvârșit și egal cu sine, numai viața omului se petrece la întâmplare, numai destinul lui n-are nici un sens... Mă întreb, bunăoară, dacă nu cumva, în ziua când am început să iubesc nu s-a întâmplat *ceva* lângă mine, ceva pe care eu nu l-am văzut și pe care nu l-am înțeles și prin ignorarea căruia m-am abandonat, fără luciditate, cu totul iresponsabil, întâmplărilor" (N.î.c., p.176). Obsesia descifrării semnelor definește și timpul retrăit: "Când o iubeam mă întrebam uneori dacă înainte de a o întâlni nu visasem ceva dramatic sau dacă, la întâlnirea noastră nu m-a frapat, cum se

spune, vreun amănunt extraordinar..." (N.î.c., p.177). Rememorarea iubirii pentru Lena-Ileana permite resemnificarea itinerarului deja parcurs dar nu și descoperirea semnelor care i-au anunțat orientarea. Acest fapt se petrece însă în *Isabel și apele diavolului*, *Lumina ce se stinge* și *Noaptea de Sânziene*, unde, în momentele de revelație, anamneza va permite recunoașterea semnelor prin care se manifestă transindividualul.

Mimesisul anamnezei s-a realizat, în romanele comentate anterior, la nivelul configurației spațio-temporale a discursului, printr-o dublă perspectivă temporală, prezentă explicit (prin reinterpretarea și completarea unui desen al devenirii deja figurat într-un jurnal) sau implicit (într-un discurs de orientare retrospectivă, prin care experiența trecută este absorbită și integrată). Dar acest model interior al anamnezei se regăsește și în substanța epică trecută în discurs. La acest nivel, non-uitarea, cu recunoașterea pe care o implică la Eliade, este provocată de similitudinea dintre un fapt trăit ca prezent și un fapt trecut. Anamneza apare, în acest caz, ca o vultură temporală între două experiențe care își relevă sensul prin alăturare. Mai mult decât atât, experiența trecută, trăită ca exterioritate, se încarcă acum de valorile semnelor premonitoriu.

Revelația semnificației duratelor revolte este prezentă încă din *Isabel și apele diavolului*. Visul "noptii de vară", care cuprinde moartea Chaterinei și căsătoria cu Isabel se va împlini și va fi recunoscut ca premonitoriu ("Acum se prelungea tentacular în propriul meu destin, în prospețimea vieții mele, în liberarea sufletului", I., p.210), tot așa cum țipătul Isabellei din dimineața de ianuarie va da sens strigătului ei din seara de la Bistol Theater ("Răstimpul dintre noaptea de la Bistol Theater și dimineața de ianuarie se topise. Faptele păreau apropiate, lipite una de alta, batjocorindu-mă cu tălmăcirile lor", I., p.219). În momentul în care prin anamneză se alătură evenimente îndepărtate în timp, experiențele trecute devin "blocuri prezente" iar "lumina nevăzută celorlalți" irumpe cu "prevestirea" și "semnalul menirii" (I., p.212-213).

Discursul, în acest roman, se organizează în funcție de corespondențele semnificative ce se stabilesc între fapte, în

funcție de o coerență semantică ascunsă celui care parcurge orizontul temporal ca prezent, dar relevată ochiului ce cuprinde devenirea în toată amplitudinea sa. Acest moment al înțelegerii timpului ca și continuitate semnificantă este un moment al valorizării metafizice a experienței parcurse, un moment care fiind cuprindere a sensului devenirii este în același timp și depășire a ei. La Mircea Eliade înțelegerea istoriei presupune, în același timp, ieșire din temporalitatea istoriei, deci atemporalizarea privirii, care, situată dincolo de trecere, poate să citească semnele și sensul. Corespondențele dintre evenimente nu sunt însă dezvăluite întotdeauna de ochiul naratorului sau percepute de privirea eroilor. Valorile lor metafizice rămân nenumite, voluta temporală prin care sensul devine recognoscibil fiind doar sugerată. Între Isabel din Oatacamund și cea din casa doamnei Axon, între "nedumerirea după victorie" pe care adolescentul a visat să o sculpteze și uimirea pe care o încearcă după fiecare experiență (când simte că victoria nu-i aparține, ci este a celui biruit) se întind punțile premoniției. Ele sunt prezente și în substanța epică a romanului *Lumina ce se stinge*. Ritualul tantric la care participă inconștient Cezare este asemănător celui pe care a refuzat să îl trăiască la Paris. El se petrece în Biblioteca ducelui Emmanuelle, iar inițiatorul, Manoil, continuă prezența și dorința lui Haruni, prietenul său din studenție: el a văzut în Cezare o ființă total liberă, detașată de orice rezultat al acțiunilor sale, de orice patimă sau neliniște, o ființă de o "rară simplitate structurală", fapt ce poate să îi permită experiența misterului. Arhivarul, orbit în incendiu, va vedea în cele din urmă similitudinea dintre experiența propusă de Haruni și cea realizată de Manoil și va înțelege rolul pe care l-a jucat în cea din urmă: "Și totuși Cezare știa. A petrecut anume acea noapte în bibliotecă. Nu ca un spectator. Venise să constate numai rezultatele unei acțiuni pe care nu avusese curajul să o împlinească [...] Haruni i-a destănuit lui *întâi* experiența..." (L., p.348).

În acest roman corespondențele semnificante prezente la nivelul materiei epice se prelungesc în structura mitică a cărții. Legătura Cezare-Haruni/Cezare-Manoil se suprapune

peste mitul lui Cain și Abel. Sincretismul mitic, mult prea dens în acest roman, ca de altfel și în *Isabel și apele diavolului*, alături simbolului biblic și istoria lui Persifal, frecvent întâlnită în opera lui Eliade (*Insula lui Euthanasius, Initiation, rites, sociétés secrètes, Noaptea de Sânziene*). Fără a încerca să deschidem comentariul spre o lectură mitică a lumii refigurate, considerăm semnificativă prezența acestei istorii exemplare în *Lumina ce se stinge* și *Noaptea de Sânziene*. Dincolo de semnificațiile profunde prin care mitul redimensionează substanța epică, se pot întrevedea și prelungiri ale lui în configurația spațio-temporală a discursului prin prezența atât de marcată a mimesisului anamnezei. A întreba "unde este Graalul" presupune indentificarea cu o realitate exterioară eului individual și deci transgresarea lui în direcția unei dezindividualizări care să permită privirii să cuprindă semnul sub care se situează o întreagă lume. Întrebarea lui Persifal nu se poate pune în afara anamnezei, înțeleasă ca depășire a duratei și memoriei personale, ca deschidere spre o altă ordine, superioară, existentă însă dinainte în "cuget", dar necunoscută, sau mai exact nerecunoscută. Pentru a se putea întreba despre sensul unui orizont, eroul trebuie să treacă de două ori prin cetatea regelui Pescar și numai a doua oară, asimilând drama cetății cuprinse de secetă, integrând semnificația acestei lumi, el poate să întrebe despre sens, să numească semnul în care supraindividualul se concentrează și prin care această lume poate ființa. Intenția de a înscrie faptul semnificativ în memoria persoanelor, pentru ca apoi sensul să poată fi cunoscut iar semnul recunoscut, este prezentă, așa cum s-a văzut, la nivelul materiei epice prin corespondențele dintre fapte. Răspunsul dat de prozator la întrebarea referitoare la rolul lui Partenie în *Noaptea de Sânziene* este în acest sens edificator: "Trebuia ca Ștefan să fi existat în cugetul soției sale înainte de a o fi întâlnit"³⁸. Substanța epică a ultimului roman al lui Eliade se definește prin asemenea oglindiri misterioase ale faptelor unele în altele, prin corespondențe secrete între eroi sau între destinele lor: în gândul Ioanei, Ștefan exista deja prin Partenie, în nuvela lui Partenie, Anisie exista înainte de a-l fi cunoscut Viziru, în seara

întâlnirii lui Ștefan cu Ileana este deja reflectată seara morții lor.

Omologia caracteristică substanței epice, se reflectă și în configurația discursului. Între capitolul de debut și cel final se stabilesc evidente corespondențe, fără a se putea vorbi despre o reală simetrie, întrucât reluarea la Eliade presupune resemnificare, iar reflectarea se petrece întotdeauna în oglinzi generative. Astfel, dacă în primele pagini "camera secretă" și pădurea de la Băneasa au funcția de a deschide un orizont în care intuirea misterului poate fi posibilă, în ultimele pagini camera din rue Vaneau și pădurea de la Royaumont figurează un spațiu în care revelarea sensului se și petrece. "Ruptura de nivel", concentrată în simbolul "noptii de Sânziene", este la început întrevăzută și apoi recunoscută, este la început virtualitate și în final realitate; discursul se închide astfel asupra propriei deschideri pe care o redimensionează și resemnifică.

Între cele două "nopti de Sânziene" se desfășoară doisprezece ani din existența eroului central, Ștefan Viziru, ani ce cuprind o existență completă și esențială. Durata experienței transfigurate are valoare mitică, întrucât oglindește "Marele An": "... cei doisprezece mii de ani care aici sunt numai doisprezece"³⁹. Dacă în celelalte romane se putea vorbi despre o valoare mitică a timpului istoriei numai în măsura în care lectura indentifica experiența eroului cu o "încercare a labirintului", în ultimul roman dimensiunea mitică este evidentă, întrucât cei doisprezece ani (1936-1948) reflectă timpul cosmic în ordinea umanului.

Există în *Noaptea de Sânziene*, ca de altfel și în *Lumina ce se stinge*, *Întoarcerea din Rai* și *Huliganii*, o perspectivă naratorială obiectivă și exterioară evenimentelor; ea cuprinde desfășurarea mai multor planuri epice și menține narațiunea la persoana a treia. Această perspectivă supraordonată prin care sunt urmărite experiențele parcurse de Viziru, Vădastra, Biriș, Partenie etc. cedează uneori locul punctului de vedere al unui erou. Între cele două tipuri de perspectivă nu se instituie nici o tensiune. Trecerea de la un punct de vedere la altul se petrece lin; discursul naratorial integrează sau se identifică cu gândurile

personajelor ("De-abia mai târziu, când autocarul ieşise din Paris, îşi aminti că nu mâncase. Aş fi putut totuşi timp să manânc; era o cafenea în colţ, aş fi putut mânca un sandwich. *Nel mezzo del camin di nostra vita*, îi reveni încă o dată versul", *N.d.S.*, p.384 şi "Citi în prima pagină: *Aujourd'hui été*. Nu înţelesese decât târziu când se apropia de Place de Ternes. Solstiţiul de vară. Sânzienele. Nu i s-a găsit corpul. *Nel mezzo del camin di nostra vita...*", *N.d.S.*, p.385). Această fluiditate şi armonie perspectivală este justificată prin convergenţa punctelor de fugă, ambele perspective fiind orientate spre înţelegerea semnificaţiei faptelor, spre descifrarea ordinii secrete care se ascunde în spatele lor.

Diferenţa dintre cele două tipuri de perspectivă este determinată de orientarea temporală a privirii şi de gradul de interiorizare a experienţei. Punctul de vedere al naratorului prezintă faptele ca exterioritate şi de cele mai multe ori ca eveniment prezent, cu margini temporale nete, iar cel al eroului ca interioritate; la acest nivel privirea asociază evenimentul cu întâmplări trecute, din dorinţa de a-l integra unei ordini semnificante.

Derularea cronologică a faptelor se situează la suprafaţa configuraţiei spaţio-temporale a discursului şi se desprinde din perspectiva naratorială care cuprinde însă, uneori, şi analepse: cuvântul, gândul sau fapta sunt proiectate pe un fundal temporal şi astfel semnificaţia poate deveni vizibilă. Intenţia evidentă a vocii naratoriale este de a circumscrie în primul rând zonele de confluenţă ale destinelor unor eroi ca Viziru, Biriş, Partenie, Vădăstra, profesorul Antim, Bibicescu. Din viaţa personajelor sunt reţinute, în special, momentele unor întâlniri semnificative, încărcate de misterul predestinării. Legea suverană căreia i se supune discursul nu este cea a cronologiei, ci a anamnezei, întrucât sensul şi orientarea devenirii nu se dezvăluie prin cunoaştere şi primă privire, ci doar prin recunoaştere.

În profunzimea configuraţiei temporale a discursului se situează volutele amintirii şi non-uitării, caracteristice în primul rând soliloquiilor, deci perspectivei interioare. Îndreptată spre

aceleași puncte de fugă, privirea naratorului se definește și ea prin rememorare și anamneză. O lectură a ultimului capitol poate evidenția toate valorile și funcțiile pe care analepsa le are la Eliade, începând cu rolul de a stabili o superioară coerență textuală și culminând cu cel de a degaja, în momentele revelației, sensul și orientarea existenței. Astfel, analepsa asociază semne cu valoare identică (odaia din rue Vaneau și camera secretă din București, pachetul primit la hotel, în Paris, și mănușile aduse de șoferul de taxi la hotelul din București), numește fapte petrecute, dar nerelate încă (întâlnirea cu Bărăgan, încercările de a o convinge pe Stela să-l ajute să primească viza pentru Elveția etc.), suprapune situații (modul în care l-a cunoscut pe Vădastra la București în 1936 și l-a recunoscut la Paris în 1948) sau corelează imagini sau fapte enigmatice, revelându-le sensul. Obsesia, mult timp nejustificată, a existenței misterioase a doamnei Zissu (chip desprins din mărturisirile lui Vădastra, ale doamnei Porumbache sau din paginile jurnalului lui Partenie), punct de fugă al romanului, își va dezvălui motivația în unul din momentele de revelație pe care le trăiește Ștefan: "Toate lucrurile i se păreau clare, și dori din nou, aproape cu deznădejde, să se bucure că în sfârșit le-a descoperit, că a *înțeles*. Căpitanul Mitică Porumbache, apoi Vădastra, toți o iubiseră; fusese prima sau ultima lor dragoste. De aceea probabil, fusese și el, Ștefan, obsedat de taina doamnei Zissu: o iubise Partenie, o iubise ca și pe Ioana. Poate c-ar fi trebuit să o întâlnească și el, Ștefan, puțin timp după ce-o iubise Partenie, s-o întâlnească și să se îndrăgostească de ea, așa cum mai târziu o întâlnește și se îndrăgostise de Ioana, logodnica lui Partenie. Dar în locul lui, o întâlnește Vădastra. <Distinsa d-nă Zissu, o femeie care m-a iubit pe mine...> Poate de aceea l-au tulburat cuvintele auzite prin pereții de paiantă ai camerei secrete, l-au obsedat atâția ani fără să poată înțelege motivul: poate ghicise în ele acea parte din destinul lui pe care-l trădase, un fragment de viață care-i fusese predestinat și pe care, fără să înțeleagă de ce, nu-l trăise și rămăsese neîmplinit, și de aceea îl urmărea, ca un strigoi, cerându-i îndeostularea, alergându-l din urmă, silindu-l să caute, să afle [...] mi s-ar fi

putut întâmpla mie. Trebuia să mi se întâmple mie, rectifică el, și parcă un sentiment ciudat, de împăcare și totodată de resemnare îl cuprinse deodată, amuțindu-i neliniștile și nerăbdarea. Ar trebui să fac ceva, își spuse, ar trebui poate să mă rog, să spun cuiva că mi s-a întâmplat *ceva*, că toate câte mi s-au întâmplat aveau un sens, dar nu știam cum să-l caut, cum să-l înțeleg" (N.d.S., p.380-381). Redimensionarea metafizică pe care anamneza o permite este evidentă într-un alt moment al revelației, în care eroul înțelege că imaginea mașinii, întrevăzută pentru prima dată cu doisprezece ani în urmă, în noaptea de Sânziene, a fost semn premonitoriu al morții: "Așadar, *aceasta* era; nu iubirea Ileanei, ci mașina. Ea îi era ursită, nu Ileana. Simți cum i se scurge sângele, cum i se risipește în pământ. Era întocmai așa cum o văzuse el, și semăna totuși cu toate celelalte, semăna cu mașina pe care o descoperise în noaptea Anului Nou [...] semăna cu mașina pe care o privise el și cea pe care o văzuse răsturnată în drum spre Ciuc..." (N.d.S., p.394).

Anamneza face posibilă revelația întrucât corelează și resemnifică, prin alăturare, imagini și fapte disparate. Non-uitarea transformă discontinuitatea în continuitate, deschide istoricul spre transistoric, permite ca faptul înscris în pre-conștiință să fie conștientizat. Posibilă numai prin dezindividualizarea și atemporalizarea privirii, anamneza este la Eliade trăsătură definitorie a discursului românesc. Fără a fi singura formă a analepsei, anamneza este cea care conferă specificitate configurației temporale. Mișcarea pe care o presupune nu este de alunecare sau de urgență a trecutului în prezent, ci de metamorfoză a faptului revolut în "bloc prezent", întru revelarea sensului devenirii.

Dar anamneza, proces care proiectează ființa în afara timpului său istoric, nu înseamnă numai revalorizarea unui trecut înțeles ca "antecedent al prezentului"; ea permite și integrarea într-un timp mitic. Această valoare a non-uitării este evidentă în *Șarpele*. Ruptura de nivel, pătrunderea într-o altă ordine temporală se petrece lent, fapt evidențiat de prozator în *Încercarea labirintului*⁴⁰. Discursul prezintă la început

imperceptabile zone de inserție a "fantasticului" în cotidian, ca de altfel și fenomene de inserție a liricului în epic. Trecerea de la un nivel ontologic la altul se face pe nesimțite. Situația este diferită în *Domnișoara Cristina*, unde ruptura de nivel înseamnă violentare a duratei umane și nu transcendere a ei în direcția unei ordini superioare, atemporale. Transcrierea diferită în discurs a modalității prin care se instituie ruptura de nivel (lentă în *Șarpele* și brutală în *Domnișoara Cristina*) se face în funcție de natura și tipul de manifeste al magicului, fascinant și absorbant în primul roman, agresiv și tiranic în cel de-al doilea. Citite din acest punct de vedere, cele două creații pot fi interpretate ca parabole ale modului în care ființa umană trăiește întâlnirea cu forța magică. Absentă în *Domnișoara Cristina*, anamneza înseamnă, în *Șarpele*, reîntoarcerea la beatitudinea începuturilor, retrăirea stării edenice, posibilă doar într-un spațiu-centru: insula.

Manifestată la nivelul discursului prin dezindividualizarea și/sau dedublarea perspectivei, prin suprimarea temporalității-interval și prezentarea "faptului nud", iar la nivelul substanței epice prin secrete corespondențe între evenimente sau imagini, non-uitarea permite redimensionarea unor tehnici specifice romanului psihologic și deschide narațiunea spre mitic.

*

* *

Viziunea care supraordonează întregul univers romanesc reprezintă existentul prin două nivele ontice distincte: transistoricul și istoricul, nivel secund în care ordinea superioară se reflectă indistinct, fiind ecranată, "camuflată": "Cred că întotdeauna transistoricul este camuflat de istorie, și extraordinarul, de obișnuit" și "E sigur că acest real cenușiu, acest cotidian camuflează altceva. Este convingerea mea profundă"⁴¹. O asemenea viziune integrează armonic credința în posibilitatea transcenderii spațio-temporalității istoriei prin breșa creată de ruptura de nivel: "Cred în realitatea experi-

ențelor care ne fac să ieșim din timp și să ieșim din spațiu"⁴². Refigurat din această perspectivă, universul romanelor va reflecta nu numai o spațio-temporalitate istorică, ci și prezența, disimulată sau revelată, a transistoricului. Până și eroii absorbiți și angrenați în temporalitatea istoriei au la Mircea Eliade șansa revelației sacrului prin sens, prin acea *orientatio* a existenței umane, întrucât în concepția autorului *Nopții de Sânziene* "sacrul nu este un stadiu în istoria conștiinței, el este un element în structura acestei conștiințe"⁴³. Postulată ca dimensiune imanentă psihicului uman, religiozitatea continuă să se manifeste, e adevărat, estompat, chiar și în epocile în care *dasacralizarea* este dominantă: "Quel que soit le degré de la désacralisation du Monde auquel il est arrivé, l'homme qui a opté pour une vie profane ne réussit pas à abolir le comportement religieux [...] L'existence, même la plus désacralisée conserve encore des traces d'une valorisation religieuse du Monde"⁴⁴.

Determinată de această viziune, spațio-temporalitatea lumii refigurate se definește prin non-omogenitate, în sensul coexistenței și dialecticii sacrului și profanului. Trebuie remarcat, încă de la început, faptul că la Mircea Eliade refigurarea romanească nu urmărește prioritar nici reprezentarea unui univers spațio-temporal (ca la Liviu Rebreanu), nici transcrierea unui sentiment al spațiului și timpului (ca la Mateiu I. Caragiale), ci redarea unor experiențe ale spațiului și timpului. Cele două coordonate fundamentale sunt și aici prezente, dar numai în măsura în care circumscriu zone ale unor esențiale experiențe umane, numai în măsura în care sunt supuse unor devalorizări sau revalorizări metafizice.

Spațiul și timpul apar la Mircea Eliade, și la nivelul lumii refigurate, ca valori solidare și armonice. Între tipul de experiență al spațiului și cel al timpului există o permanentă și perfectă concordanță ce conferă unicitate acestui univers romanească. Dacă în creațiile comentate în capitolele anterioare solidaritatea se manifesta cu prioritate la nivelul configurației discursului, în proza lui Mircea Eliade revelația spațiului sacru se petrece într-un timp sacru, iar situarea în temporalitatea

profană presupune același tip de experiență devalorizantă a spațiului. Viziunea aceasta nu uimește întrucât aparține celui care a evidențiat prezența, în aria culturilor tradiționale, a raportului analogic *templum-tempus*, a "solidarității cosmico-temporale".

Lumea refigurată în romanele lui Mircea Eliade este așezată sub semnul nostalgiei experienței magico-religioase a spațiului și timpului. Universul creațiilor sale, deși fixat în orizontul lumii moderne, se instituie prin anamneza unei arhaice stări de transparență, în care situarea într-o spațio-temporalitate hierofanică era posibilă. Experiența contemporană devalorizantă este prezentă doar pentru a fi acuzată și depășită. Perspectiva aceasta prelungește, în operă, convingerile și experiența unui om care a petrecut o tinerețe de "monah mirean"⁴⁶, o viață de ascet și care, în *Anno Domini*, își strigă dorința de a instaura o durată compactă, combustivă și substanțială, prin care să se "împlinească menirile"⁴⁷, prin care precaritatea existenței să fie negată. Timpul profan, continuu, uniform și omogen, resimțit ca durată evanescentă, îndreptată iremediabil spre moarte, este înfruntat de "adolescentul miop" prin acel ritual al nesomnului. Prelungirea stării de veghe apare ca "efort gimnastic al ascetului"⁴⁸, ca formă de a lupta împotriva irosirii și nu în ultima instanță ca mod prin care ființa se opune alunecării în moartea prefigurată de somn.

Problematica depășirii temporalității profane este prezentă în întreaga creație romanească a lui Mircea Eliade. Asceza, extazul și transa, modalități de realizare a morții inițiatice⁴⁹ și deci trepte de acces spre un alt mod de experiență, se prelungesc, din gândirea magico-religioasă, în existența omului modern. Eroii lui Eliade parcurg, în ordinea laicului, experiențele transcenderii spațio-temporalității istoriei. Încercarea de ieșire din labirintul duratei precare se realizează atât prin deschiderea spre un alt nivel ontologic, cât și prin negarea trecutului (înțeles ca forță depersonalizantă, pentru că impregnat de tipare rigide și străine) sau prin situarea în timpul paralel și iluzoriu al spectacolului.

Eroii lui Eliade văd temporalitatea istoriei fie ca și

continuă epuizare a substanței ontologice, fie ca necesar itinerar inițiativ, ce conduce spre un alt nivel existențial.

Privit dintr-o perspectivă devalorizantă, timpul istoriei omogen, neutru și neorientat, apare ca orizont al captivității, uzurii și morții: "În loc să trăiesc, mă lăsam trăit de mădulare și vecini. În cel dintâi an, petrecut în muzee și parcuri încercam lungi agonii simțind crud *cum trece timpul*; moartea lentă a lucrurilor, scurgerea distinctă a clipelor mă otrăveau, mă sângerau, rodeau fundamentul existenței, turburau axa, săpau prăpăstii în dreapta și în stânga." (I., p.112).

Timpul istoriei, Timpul-Moarte cum îl numește Biriș, durată continuă și ireversibilă, este o forță tiranică, din imperiul căreia conștiința încearcă să evadeze: "Timpul, timpul - mă obsedează până la neurastenie. De ce nu pot găsi puncte stabile, absolute, eterne? Când capăt conștiința timpului care curge fără ca vreo putere să-l poată opri - mă cutremur" (Ș., p.30). Eroul din *Șantier* cunoaște însă, ca de altfel și actorul Bibicescu din *Noaptea de Sânziene*, pasagera bucurie de a evada din mediocritatea cotidianului prin "iluzia" spectacolului, considerat "marea beatitudine supra-temporală care ne este îngăduită" (N.d.S., I., p.141). Eliade însuși a văzut în spectacol un mod de transcendere a "timpului uzual": "...după cum timpul liturgic diferă de timpul profan - acela al cronologiei și al întrebuintării noastre obișnuite a timpului -, tot așa timpul teatral este o ieșire în afara timpului uzual"⁵⁰.

Perspectiva devalorizantă este prezentă în proza lui Eliade fie prin secțiuni ce transcriu trăirea, fie prin simboluri ("osul mort", "cariul-ceasornicului morții"), fie prin imagine. Sunetul sirenei de la "Atelierele Grivița" (*Întoarcerea din Rai*) "unifică și solidarizează în timp"⁵¹, ca de altfel și catastrofalul bombardament al Bucureștiului sau Londrei (*Noaptea de Sânziene*). Temporalitatea istoriei este spațializată prin aceste imagini ce focalizează valorile unor forțe nivelatoare sau distructive. "Teroarea istoriei" se manifestă aici ca acțiune ofensivă (primul exemplu) și regresivă (bombardamentul: "Toute destruction d'une cité équivaut à une régression dans le Chaos")⁵².

Subminarea și/sau depășirea temporalității istoriei se realizează prin negarea trecutului și a tiparelor consacrate de timp, prin dezafectivizare și dezindividualizare, prin creație sau revalorizare a duratei umane.

Două din căile de ieșire din orizontul devenirii sunt deja figurate în primul roman publicat de Eliade, *Isabel și apele diavolului*. Încă din primele pagini se intuitește supremația unui timp rupt din continuumul uniform al devenirii: "Victoriile mele sunt ignorarea și disprețul vechilor tipare care îmi încătușau viața, gândul, tot, tot" (I., p.13). Instituirea unei durate noi printr-un act de negație înseamnă așezarea ființei sub semnul "tinereții fără bătrânețe", al vieții fără amintire. Negarea trecutului este condiția renașterii eului și duratei sale interioare. Imaginea "desprinderii de țărăm", cu care textul debutează, are semnificația emancipării față de un mod de existență revolut, conotația unei radicale "schimbări de personalitate", numită "deșteptare", "înviere". Termenii care definesc noua stare conțin ideea morții și învierii inițiatice. Rememorarea trecutului de care cel "desprins de țărăm" s-a înstrăinat complet se poate citi ca refigurare, în registru modern, a momentelor unei "maladii inițiatice", sinonime de altfel cu etapele ce compun tiparul oricărei inițieri. Eroul-narator transcrie lupta cu diavolul ("torture par la main des démons et des esprits qui jouent le rôle des maîtres d'initiation"); pierderea credinței în Dumnezeu și diavol, epocă trăită "printre și pentru nimicuri" (la mort rituelle expérimentée par le patient comme une descente aux Enfers); "înviererea" ("résurrection à un nouveau mode d'être")⁵³. Ultima treaptă se confundă cu momentul "desprinderii de țărăm", debut al unei noi experiențe inițiatice, desfășurată de text ca prezent. Cel de-al doilea întinerar va conduce spre un alt mod de înțelegere a timpului, ce nu mai presupune negarea trecutului, ci integrarea lui într-o ordine superioară, situată sub semnul "vieții fără de moarte". Cartea desfășoară simultan cu devenirea eroului-narator și o altă probă inițiatcă, trăită însă de Isabel. Cele trei momente descriu un timp al confruntării și torturii, o durată a absenței și prăbușirii, urmată de clipele ieșirii din labirint, când

regăsirea și înțelegerea superioară a devenirii devin posibile. Dacă pentru Isabel drumul spre centru este și drum spre moarte, pentru eroul-narator trecerea probei inițiatice conduce spre conștiința posibilității transcenderii duratei profane prin "nuntă" și "rod".

O formă de a înfrunta timpul, de a-i transforma precaritatea în substanță neperisabilă este și creația, univers secund prin care durata este focalizată și depășită în același timp: "Cărțile sunt un timp concentrat, vorbi obosit Balaban. Fiecare carte, ca și fiecare moment de artă, un tablou, un templu, o piramidă, înseamnă o vastă curgere de timp din care s-a putut sustrage autorul. A renunțat să trăiască și a scris sau a pictat sau a sculptat. Nici o altă muncă nu-ți dă mai precis sentimentul acesta demoniac: împotriva vieții, a timpului care curge" (H., p.192). Obsesia "geniului sterp", a neputinței de a cunoaște împlinirea prin operă, o trăiește dramatic eroul din *Isabel...*, cel care în adolescență voia să trăiască dăltuind piatra, iar mai apoi să ajungă nemuritor creând oameni (I., p.198). Visul creației, înțeleasă ca drum spre "adevărul ultim", aflat "înapoia tuturor formelor și vieților" îl cunoaște și Petre Anicet (H., p.252). Creația, mod de a sfida timpul, este și obsesia lui Dav; pentru el însă, desăvârșirea nu trebuie să se petreacă într-o ordine exterioară ființei, ci în interiorul ei: "Alții se amuză, se scufundă în cinematografe și baruri, își pierd timpul [...] își pierd timpul, îi paște moartea ; ca mâine vor fi țărână sau invalizi, degenerați - și ce-au înțeles din viață, ce-au lăsat în urma lor? [...] Toți, toți, nu va scăpa nici unul; în întunericul de la început, ca larvele, orbi, acolo o să se întoarcă. Să faci din viața ta un zid contra morții, contra haosului; să te crezi pe tine, om adevărat, om întreg, ca dintr-o bucată de granit; asta înseamnă un sens al existenței, singurul sens; să te faci bucată cu bucată, împotriva tuturor slăbiciunilor, a tentațiilor, a căderilor. Restul, oameni de paie, larve, întunec..." (I.d.R., p.110). Pentru eroii celor două romane afirmarea plenară începe printr-un act de negare a tiparelor preexistente, prin instaurarea unei temporalități care poate fi echivalată cu o regresie într-un stadiu preformal, cu o moarte inițiată ce precede renașterea

și re-crearea eului: "Există un singur debut fertil în viața: experiența huliganică. Să nu respecti nimic, să nu crezi decât în tine, în tinerețea ta, în biologia ta [...] Cine nu debutează așa față de el însuși sau față de lume, nu va crea nimic, va rămâne sterp, timorat, copleșit de adevăruri. Să poți uita adevărurile, să ai atâta viață încât adevărurile să nu te poată pătrunde, nici intimida - iată vocația de huligan..." (H., p.373).

Temporalitatea istoriei nu este doar negată și depășită prin creație, ci și valorizată metafizic. Ștefan Viziru, protagonistul romanului *Noaptea de Sânziene*, reprezintă existența prin simbolismul inițiativ al labirintului și al situării în "pântecul balenei", dar și prin valorile "oului cosmogonic", reluate în imaginea "sferei de metal". În studiul intitulat *Initiation, rites secrets*, Eliade distinge două tipuri de inițiere prin *regressus ad uterum*. Tipul dramatic, caracterizat prin pericolul morții, se regăsește printre altele în mitul înghițirii unui erou de un monstru marin⁵⁴. Imaginea aceasta este prezentă în cuvintele lui Viziru, care definește astfel indirect, prin informal și haotic, o perioadă a existenței sale. Timpul istoriei apare și ca orizont al captivității, în care este însă înscrisă promisiunea unei deschideri, a unei eliberări și renașteri. Acest tip de valorizare este evident în simbolurile labirintului și sferei de metal: "...în labirint mă simțeam închis din toate părțile. Parcă m-aș fi aflat prizonier într-o imensă sferă de metal. Parcă nu mă mai găseam în pântecul balenei, ci înăuntrul unei imense sfere de metal. Nu-i vedeam nicăieri marginile dar mă simțeam iremediabil închis înăuntrul ei, simțeam că oricât m-aș zbate, oricât aș înainta, oricât de departe de centrul de unde plecasem și mai aproape de marginile ei, marginile acestea de fier îmi rămâneau inaccesibile. Mă simțeam condamnat tot restul vieții să mă învârt orbește, zadarnic, înăuntrul sferei acesteia, ca în întunericul unui labirint. Și totuși într-o zi, aproape fără să-mi dau seama - am sfărâmat coaja și am ieșit așa cum ai ieși dintr-un imens ou, a cărui coajă ți se pare inaccesibilă, invulnerabilă ca o lespede și pe care, abia atingând-o s-a sfărâmat. Și am ieșit din nou la lumină, am ieșit din labirint." (N.d.S., I, p.254). Modularea

temporalității profane are rolul de a permite definirea existenței umane ca și căutare și rătăcire în orizontul opac al întâmplărilor cotidiene dar și ca întinerar labirintic orientat spre un moment în care starea de transparență a lumii poate fi percepută. Acest mesaj pe care Ștefan îl transmite, prin Biriș, Ilenei este formulat în momentul în care eroul central are certitudinea existenței "mașinii" întrevăzute în noaptea de Sânziene, deci conștiința prezenței miracolului în cotidian și a posibilității ființei umane de a-l recunoaște: "Tu îți mai aduci aminte cine a spus că miracolele sunt irecognoscibile în sensul că sunt camuflate printre întâmplările de toate zilele, că sunt împlinite, în aparență, de oameni care seamănă cu noi toți, oameni de rând? [...] Tot ce aparține lumii noastre seamănă cu restul lumii noastre. Am citit odată că Făt-Frumos trebuia să ghicească un măr de aur dintr-o sută de mere care erau numai poleite cu aur. Dacă nu ghicea i se tăia capul. Cu noi se întâmplă exact același lucru. Ca să putem ieși din pântecul balenei trebuie să ghicim printre miliardele de lucruri ale lumii noastre, acel exemplar unic care nu aparține lumii noastre, dar care aparent nu se deosebește cu nimic de celelalte miliarde de lucruri la fel cu el. Dacă nu-l găsim suntem pierduți..." (N.d.S., I, p.255-256). Viziru definește deci condiția umană în termenii unei experiențe inițiatice. Fragmentul conține însă alături de această perspectivă valorizantă prin care existența este înțeleasă ca experiență spirituală, și o alta, în care devenirea se măsoară prin praguri biologice. În timpul în care Viziru transmite "mesajul din labirint", Biriș are o criză de hemoptizie pe care i-o ascunde prietenului său, dar care îi absoarbe gândurile, le impregnează de sentimentul precarității vieții. Alternând cuvintele rostite de Ștefan cu gândurile nerostite, ale prietenului său, naratorul circumscrie două viziuni asupra condiției umane, prezente de altfel și în lungile discuții despre timp dintre cei doi prieteni. Diferența de perspectivă decurge din valorizarea diferită a temporalității istoriei. Dacă pentru profesorul de filosofie viața se măsoară prin pași spre moarte și se reprezintă prin simbolurile "osului mort" și "cariului", pentru Ștefan timpul, redimensionat mitic, are orientarea treptelor inițiatice

la capătul cărora închiderea se deschide și moartea înseamnă renaștere. Timpul suferinței, integrat în ordinea ascendentă și regeneratoare a probei labirintului, poate fi astfel depășit.

Proza lui Eliade desfășoară și experiența valorizantă a spațiului. Camera secretă a lui Ștefan Viziru nu este în primul rând un loc anumit în omogenitatea concretului, ci o zonă de refugiu din fata vieții fluide și ne semnificative, un teritoriu situat pe granițele lui *esse*, un orizont spațio-temporal al "opririi pe loc".

Primul și ultimul capitol al *Noptii de Sânziene* cuprind descrierea camerelor de hotel, imagini ce refigurează ideea rezistenței împotriva permanentei curgeri a timpului. Deși aflate în orașe diferite (București și Paris), deși locuite de Ștefan în două epoci distincte, cele două odăi de hotel circumscriu spații identice și orizonturi temporale contigue: "Și când în februarie, petrecu prima noapte în această cameră de la etajul IV, i se păru că, printr-o neînțeleasă răsturnare de timp, se regăsește în camera secretă (*N.d.S.*, II. p.344). În acest spațiu eroul încearcă să re trăiască "experiența misterului", acea stare de beatitudine pe care a cunoscut-o în camera *Sambô*: "Am înțeles că există aici pe pământ, lângă noi, la îndemâna noastră, și totuși invizibil celorlalți, inaccesibili celor neinițiați - există un spațiu privilegiat, un loc paradisiac, pe care dacă ai avut norocul să-l cunoști, nu-l mai poți uita toată viața. Căci în *Sambô* simțeam că nu mai trăiesc așa cum trăisem până atunci; trăiam astfel, într-o continuă, inexprimabilă fericire [...] Mai târziu, amintindu-mi de *Sambô* am fost sigur că acolo mă aștepta Dumnezeu și mă lua în brațe îndată ce-i călcam pragul. N-am mai simțit, apoi, nicăieri și niciodată o asemenea fericire..." (*N.d.S.*, I, p.91). Această inedită întâlnire cu taina, atribuită eroului, nu este altceva decât transcrierea unei experiențe pe care prozatorul însuși a trăit-o în copilărie: "Evocând încăperea *Sambô*, fără îndoială, mă gândeam la propria mea experiență: aceea atât de extraordinară de a pătrunde într-un cu totul alt spațiu"⁵⁵. Camera de hotel nu mai are autonomia și imobilitatea spațio-temporală a odăii în care s-a petrecut experiența reală a misterului. Ea absoarbe

rumoarea curgerii: pereții sunt de paiantă și prin ei trec frânturi de discuții, fulgurante dureri și neliniști ale unor necunoscuți care se perindă în camerele alăturate. Perioadele petrecute în această încăpere sunt însă percepute ca și contigue; senzația de contiguitate este generat de trăirea impersonală pe care eroul o realizează aici, stare pe care o reia mereu prin ritualul "opririi pe loc". În camera secretă, Viziru încearcă de fiecare dată, să depășească condiția umană prin suspendarea funcțiilor fiziologice ("Aici nu se consumă nimic [...] Ca și în camera *Sambô*, în această cameră secretă toate funcțiile fiziologice sunt oarecum suspendate") și prin desprinderea de trecut, de propria "istorie", de propria identitate ("Adică să fiu și alt om decât acela care mă simțeam că începeam să devin, un om cu o anumită formație intelectuală, condiționată de anumite complexe sociale și morale, cu anumite gusturi, cu anumite automatisme? Cum aș face, îmi spuneam, să pot trăi și altfel decât simțeam că începeam a fi obligat să trăiesc, obligat nu numai de familie și de societate, ci chiar de mine însumi, de propriul meu trecut, de propria mea *istorie*", *N.d.S. I*, p.94). Eliberarea de tiparele prin care ființa este integrată în temporalitatea istoriei se petrece prin gând și creație. Viziru pictează aici "mașina" întrevăzută în noaptea de Sâziene, semnul care i s-a arătat și care este el însuși o "oprire pe loc", o formă de evadare din *non-esse*⁵⁶. Pânza misterioasă este transcriere în limbaj plastic a propriei imagini despre lume, a unei viziuni care postulează ocultarea extraordinarului în obișnuit: "Nu există decât una și aceeași pânză pentru toate picturile. De aceea spuneam că trebuie să vă explic; ca să știți cum s-o priviți. Mașina Ilenei bunăoară este ultimul tablou pe care l-am pictat; dar l-am pictat pe aceeași pânză pe care am pictat toate celelalte tablouri, și ca s-o puteți vedea trebuie să știți cum s-o priviți; altminteri, n-o puteți recunoaște" (*N.d.S.*, I, p.96). Creația este definită aici indirect ca sublimare, prin anamneză, a unei viziuni, iar procesul de receptare, ca "recunoaștere" a esenței transfigurate, accesibilă însă numai unei priviri inițiate. Arta și decodarea ei sunt forme ale non-uitării, iar inițierea, condiție a facerii și des-facerii sensului.

"Oprirea pe loc" este prezentă în ultimul roman al lui Eliade și prin experiențele trăite pe munte sau în catedrala din Ulm. Imaginile celor două spații conțin sugestia consacării și cosmizării (muntele, prin moarte și catedrala, prin prezența divinului) și au valorile unor "puncte fixe" în omogenitatea haotică a profanului⁵⁷. În aceste locuri experiența transcenderii temporalității istoriei este posibilă întrucât orizontul pe care îl deschid este atemporal: "Parcă timpul n-ar fi trecut pe aici [...] Stâncile, brazii, iarba, cerul au rămas pe loc. Și de câte ori evoc opririle pe loc, simt o neînțeleasă emoție, aproape o beatitudine" (N.d.S., I, p.21). Transcenderea nu se realizează aici printr-o impersonalizare deliberată a eului (ca în camera secretă), ci prin integrare într-o ordine ontologică superioară, imersiune posibilă prin situarea ființei umane într-un spațiu-centru.

Și în imaginea pădurii de la Băneasa se regăsesc coordonatele spațiului sacru și anume "cosmizarea" și "consacrarea", valoarea de centru, de axă a lumii și posibilitatea realizării rupturii de nivel. "Consacrarea" și "cosmizarea" presupun săvârșirea unui gest ritualic ce reactualizează un act exemplar de creație: "...en organisant un espace on réitère l'œuvre exemplaire des dieux"⁵⁸. Prin această repetare a întemeierii lumii, "realul" ajunge să se manifeste, locul consacrat devenind "Centru", iar trecerea de la un nivel ontologic la altul este posibilă: "Là où le sacré se manifeste dans l'espace, le réel se dévoile, le Monde vient à l'existence. Mais l'irruption du sacré ne projette pas seulement un point fixe au milieu de la fluidité amorphe de l'espace profane, un «Centre» dans le «Cosmos»; elle effectue également une rupture de niveau, ouvre la communication entre les niveaux cosmiques (la Terre et le Ciel) et rend possible le passage, d'ordre ontologique, d'un mode d'être à un autre. C'est une telle rupture dans l'hétérogénéité de l'espace profane que crée le «Centre» par où l'on peut communiquer avec le «transcendent»"⁵⁹.

În roman imaginea și istoria pădurii de la Băneasa este refigurată prin tușe succesive. În dialogul lui Ștefan cu Ileana, în mărturisirea pe care o face Ioanei și apoi lui Biriș, în multe din gândurile lui Ștefan, imaginea pădurii revine osedant,

așezată fiind sub semnul non-uitării pentru că istoria ei nu este înscrisă doar în memoria eroului central; geneza pădurii reiterează geneza unui spațiu sacru, situat în centru și realizând întâlnirea celor trei regiuni cosmice; subpământescă, terestră și celestă. Pădurea se află pe locurile unde altădată au fost bălți: "în locurile pădurii acestea erau bălți. Aici veneam să mă scald cu băieții când eram mici" (N.d.S., I, p.7) sau "Veneam acolo în fiecare vară ca să mă scald cu Ionel. Erau bălți mari, adânci" (N.d.S., I, p.17). Bălțile din jurul Bucureștiului, prezente mereu în amintirea lui Viziru, au conotația haosului acvatic, a preformalului și morții, forțe absorbante care pot înghiți viața. Înecul în lacul de la Snagov este din acest punct de vedere semnificativ și poate fi interpretat ca moment de "consacrare" a unui astfel de spațiu prin moartea reală a lui Ionel și a Miei și prin moartea posibilă a lui Viziru ("la mort violente" a une "valeur de kratophanie on d'hiérophanie"⁶⁰). Ștefan îi mărturisește lui Biriș frica îngrozitoare care l-a cuprins atunci când a simțit prinzându-i-se ierburile de picioare și revede, cu aceeași disperare, imaginea Miei înghițită de adâncuri, "încercând să-și ridice capul, dar plesnindu-și repede fruntea de apă, parcă s-ar fi înăbușit..." (N.d.S., I, p.36). Pământ împădurit, aflat pe locurile unde au fost bălți, pădurea are valoarea unui spațiu creat prin anamneza unui timp primordial, când haosul a devenit cosmos. Cosmizarea a fost săvârșită prin sădirea pădurii la care a asistat și participat și Ștefan: "Vorbea mereu despre bălțile din jurul Bucureștiului, despre arborii pe care îi văzuse sădindu-se" (N.d.S., I, p.7) sau "...văzusem arborii aceia mari, crescuți pe locul bălților. Sădisem și eu un pom acolo când eram în liceu" (N.d.S., I, p.18). Fără a mai insista asupra semnificației arborelui (care, prin verticalitate, poate fi el însuși interpretat ca o axă a lumii), subliniem valoarea de *Axis Mundi* a întregului spațiu al pădurii. Această interpretare poate fi susținută prin compararea pământului împădurit de la Băneasa cu două exemple comentate de Mircea Eliade în capitolele despre "centrul lumii" din *Traité...*, problemă reluată apoi în *Le sacré et le profane*.

Discutând valorile templului, orașului sacru și muntelui,

savantul se oprește asupra istoriei întemeierii Babilonului și Ierusalimului, în care cele trei nivele cosmice sunt prezente prin apele de dinainte de creație, prin pământ și cer. Suprapunerea celor trei nivele distincte semnifică trecerea de la virtual la formal. Comentând semnificațiile simbolice ale adâncurilor acvatice ale acestor spații sacre (numite *absû* și *tehôm*) dar și ruptura de nivel pe care o presupune trecerea de la haos la cosmos, Eliade afirmă: "L'*absû* et le *tehôm* symbolisent à la fois le Chaos aquatique, la modalité préformelle de la matière cosmique et le monde de la Mort, de tout ce qui précède la vie et la suit. La «Porte d'*Absû*» et le rocher qui renferme la «bouche de *tehôm*» designent non seulement le point d'intersection, et donc de communication entre le monde inférieur et la Terre, mais aussi la différence de régime ontologique entre les deux plans cosmiques. Il y a rupture de niveaux [...] passage du virtuel au formel, de la mort à la vie"⁶¹. Prezente și în configurația imaginii pădurilor de la Băneasa și Rayaumont, nivelele ontologice suprapuse sunt trepte ascensionale ale sacralității, dimensiuni definitorii ale spațiului-centru. Este adevărat că imaginile din *Noaptea de Sânziene* se integrează în orizontul temporal al lumii moderne, dar tot așa de adevărat este că sacralul, în viziunea lui Mircea Eliade, continuă să se manifeste chiar și în epocile cele mai desacralizate.

Imaginea acestui spațiu dimensionat metafizic este situată într-un timp în care deschiderea spre transcendent este posibilă: noaptea de Sânziene. Consonanța perfectă dintre dimensiunea temporală și cea spațială (ambele situate sub semnul sacralului și definite deci prin posibilitatea rupturii de nivel) este caracteristică gândirii religioase; în cadrul acestei viziuni solidaritatea deplină a celor două coordonate permite situarea unui spațiu-*imago mundi*, în centrul lumii: "La capitale du Souverain chinois parfait se trouve au Centre du Monde: le jour du solstice d'été, à midi, le gnomon n'y doit pas porter d'ombre. On est frappé de rencontrer le même symbolisme appliqué au Temple de Jérusalem"⁶². Ieșirea din timpul profan este posibilă nu numai prin ritual, ci și prin situarea ființei

umane într-un timp echinoxial, când cerurile se deschid și semnele sacralității devin vizibile, recognoscibile pentru inițiați: "Unii spun că în noaptea aceasta, exact la miezul nopții se deschid cerurile. Nu prea înțeleg cum s-ar putea deschide, dar așa se spune: că în noaptea de Sânziene se deschid cerurile. Dar probabil că se deschid numai pentru cei care știu să le privească" și "S-ar putea întâmpla fel de fel de miracole [...] Dar trebuie să te învețe cineva cum să le privești, ca să știi că sunt miracole. Altminteri, nici măcar nu le vezi. Treci pe lângă ele și nu știi că sunt miracole. Nu le vezi..." (N.d.S., I, p.6). Obsesia privirii care poate să treacă dincolo de "realul cenușiu" și să cuprindă extraordinarul, transistoricul ocultat de istorie, domină gândurile eroului central. Aflat la jumătatea "timpului anului" și a "timpului vieții sale", integrat "într-o altă ordine de înțelesuri"⁶³, dar rămânând în același timp în istorie, Viziru trăiește drama omului modern care a pierdut posibilitatea comunicării cu transcendentul, dar i-a păstrat nostalgia. Deși nu are acuratețea privirii inițiate și știința de a descifra semnele, Ștefan posedă o reală capacitate de a le intui, susținută de o credință obscură, dar persistentă, în realitatea unui alt nivel ontologic: "Poate există o posibilitate deschisă miracolelor, un mister ireductibil, un secret pe care nu izbutim încă să-l descifrăm [...] Mă întreb dacă nu există și altceva; ceva care să plece tot de-aici, dintr-o dragoste, dar care să ducă în *altă parte*. Mi-e foarte greu să-ți explic. Nu înțeleg nici eu. S-ar putea să mai fie o ieșire, pe care noi n-o vedem..." (N.d.S., I, p.14-15). Atras în mod misterios într-un orizont hierofanic, Viziru are încă din seara întâlnirii cu Ileana pre-conștiința existenței unui alt timp, sub semnul căruia se află. Acest supratimp este figurat în substanța epică a cărții prin valorile mistice ale cifrelor care indică momentele esențiale din destinele eroilor centrali⁶⁴. "Starea de transparență" nu este numai o coordonată a lumii refigurate, ci și a textului însuși.

Pădurea și solstițiul, spațiu și timp hierofanic, sunt situate sub semnul simbolisticii pragului. În *Încercarea labirintului* prozatorul dezvăluie semnificația profundă a acestei zone spațio-temporale interstițiale: "Pădurea în care se pierde

Ștefan este aceeași ca și pădurea în care s-a pierdut Dante: el se rătăcește în ea, sau mai curând, el intră într-o lume de neîtelesuri, rămânând în același timp și în istorie. E jumătatea timpului: a timpului anului, a timpului vieții sale. Linia despărțitoare între lumea istorică și cealaltă⁶⁵.

Mitul și simbolul solstițiului, ca de altfel și sentimentul situării ființei "între două lumi", sunt prezentate încă din *Isabel și apele diavolului*. Adăpostind visul promonitriu' (în primul roman) și momentele în care eroul are pre-conștiința propriului destin (în prima parte a ultimului roman), solstițiul de vară se definește ca prag temporal ce separă și alătură în același timp două nivele ontologice distincte: "În clipa aceea am înțeles că trăiesc între două lumi și mi-am poruncit o neobosită luare aminte în vorbe și în fapte" (I., p.106) și "Meteahna spiritului meu - născută și făcută - a fost jocul cu oglindirile celeilalte lumi" (I., p.112). Situarea aceasta într-o spațio-temporalitate intermediară este definită printr-o trăire paradoxală, în care coexistă fascinația deschiderii și chinul neputinței de a săvârși trecerea. În *Lumina ce se stinge*, Haruni, încercând să-l convin-gă pe Cezare să participe la ritual afirmă că neimplicarea afectivă, impasibilitatea și neutralitatea arhivarului (semne ale unei depline libertăți interioare și ale unui "sistem cerebral al începutului") sunt calități excepționale, ce permit ieșirea din acest orizont dublu postulat: "Nu ai contact cu neprevăzutul psihic, cu balastul emoțional... Timpul tău e cel matematic, poate fi calculat... Spațiul tău e cel matematic, poate fi neglijat. Ești un agent unic prin impasibilitatea ta, prin extraordinara ta placiditate sentimentală, prin puritatea minții neprejudiciată, de dogmă, de teologie. Ai putea face minuni pentru că nu crezi în ele. Poți cuceri pământul, pentru că nu-l dorești. Și prin simplitatea ta structurală, organică, rece - ești un ales. Mă înțelegi? un ales, un om care poate fi liber, care poate acționa liber și dezinteresat, în timp ce noi, ceștilalți, între două lumi..." (L., p.129). Posibilitatea transcenderii este condiționată de existența unei "vocații particulare"⁶⁶, aceea de a atinge "condiția spiritului"⁶⁷, deci de a cunoaște un alt mod de existență, cel al impersonalității, al neutralității și libertății

absolute față de legile materiei și temporalitatea profană. Dacă pentru Cezare moartea inițiativă și acea *renovatio* de care este urmată se ating prin transă (provocată de participarea sa indirectă la un ritual tantric), la alte personaje calea spre nivelul ontologic superior presupune asceza. Depășirea temporalității profane, omogenă neutră și neorientată, se realizează fie prin menținerea unei purități ascetice (David Dragu), fie prin transsubstanțierea pasiunilor, formă de purificare și impersonalizare: "Moartea pasiunilor, da, poate fi vorba de o moarte, căci le transsubstanțializez, le ucid propria lor esență, dinamica lor, germenii lor tragic..." (Petre Anicet, *H.*, p.248).

Impersonalizarea este condiție esențială a non-uitării, moment privilegiat al înțelegerii sensului, al revelației unor adevăruri pierdute însă, de cele mai multe ori, prin amnezie: "Dumneata știi că unul din lucrurile cele mai greu de înțeles este faptul că omul poate uita chiar și acele întâmplări și revelații de care atârână fericirea sau mântuirea lui. Cum poate avea loc o asemenea amnezie, încă nu înțeleg, dar capacitatea asta de a uita *esențialul* explică în bună parte neputința creștinismului de a schimba oamenii, într-un cuvânt de a-i mântui" și "Asta înseamnă că timpul poate roade și mistui nu numai amintirea întâmplărilor pe care chiar el le-a zămislit, amintirea evenimentelor născute din Timp și, ca atare condamnate să se risipească și să se uite prin însăși trecerea Timpului; asta înseamnă că timpul poate ataca chiar revelațiile venite de dincolo de el, le poate ataca, macera cu încetul și, în cele din urmă, distruge, întocmai ca amintirea unui eveniment oarecare" (*N.ă.S.*, II, p.298-300). Obsesia pierderii memoriei definește atât existența prozatorului⁶⁸ cât și cea a eroilor săi. Un fragment din *Isabel...*, reluat ca moto al "Caietului III" din *Șantier* ("...Nu mă înspăimântă o schimbare, o profeție sau o revelație - ci puțința omului de ale uita, curajul de întoarcere în vechea mare moartă"), anunță substanța nuvelei *Podul* ca de altfel și cuvintele lui Viziru, citate mai sus.

Anamneza, proces prin care se depășește starea amnezică poate fi ea însăși scufundată uneori în uitare. Iluminarea pe care o presupune, fulgurantă atunci când ființa

umană este prea ancorată în temporalitatea istoriei, se poate sublima prin trăire extatică sau prelungi, într-o "neîntreruptă revelație".

Extazul, mod de integrare în "Marele Tot", este atins de eroii lui Eliade fie în privilegiate clipe de iubire (*Maitreyi* și *Nuntă în cer*), fie în momentul morții (*Întoarcerea din Rai*), fie într-o "nesfârșită clipă", în care se împlinesc și iubirea și moartea (*Noapte de Sânziene*). Prin extaz se realizează miracolul ieșirii din timp, eliberarea totală a ființei de teroarea istoriei și materiei, integrarea în eternul prezent intemporal. Împărtășirea din condiția spiritului, posibilă prin extaz thanatic sau erotic, înseamnă non-uitarea marilor adevăruri ale vieții și morții: "...căzuți din raptul acela suprem nu mai intuim decât o *prezență*, din care nu mă puteam smulge... Cât de luminoasă îmi apărea atunci moartea ! Simțeam că suntem foarte aproape de ea, iar făptura aceea cosmică și liberă, născută din îmbrățișare, este, ea însăși, *moartea noastră* și ea nu poate ființa decât printr-o abandonare a cărnii, printr-o definitivă ieșire din noi..." (*N.î.c.*, p.213).

Cuvintele lui Mavrodin conțin și sugestia naturii thanatice a extazului și revelației, intuiție pe care o are și Ștefan Viziru în noaptea întâlnirii cu Ileana, când, în imaginea "mașinii" întrezărește spontan moartea⁶⁹. Regăsirea de sine în "ființa cosmică, autonomă și eternă" (*N.î.c.*, p.213), contopirea cu "marea unitate de dincolo", cu "buna unitate de dincolo" (*I.d.R.*, p.26) este pasageră atunci când se petrece prin extaz erotic și definitivă, în moarte. Transcenderea cotidianului prin "nunta în cer" este o înălțare miraculoasă dar reversibilă: "Prin ce miracol se transformă o simplă întâmplare în extaz și rapt, o întâlnire în dragoste ? [...] Cum mai e posibilă căderea din această stare de har, întoarcerea în lumina cea egală, de zi ?...", (*N.î.c.*, p.189). Dacă iubirea este "dată" și trăită ca "stare de har", moartea, pentru un erou ca Pavel Anicet este proprie creație: "Moartea asta e a mea, o creez eu, cum îmi place mie. Viața am trăit-o așa cum mi-a fost dată, cum mi-au împărțit-o întâmplările. Dar moartea îmi aparține, așa cum mi-o dau, așa voi pătrunde dincolo..." (*I.d.R.*, p.418).

În *Maitreyi*, *Nuntă în cer* și *Întoarcerea din Rai* orizontul în care are loc transcenderea este profan; în *Șarpele* și *Noaptea de Sânziene* însă deschiderea spre un alt nivel ontologic se petrece într-o spațio-temporalitate hierofanică: pădurea de la Rayaumont și noaptea de Sânziene; insula și orele de după miezul nopții. Spațiul-centru în *Șarpele* desfășoară orizontal nivelele suprapuse în imaginea pădurii. Valorile simbolice ale insulei sunt dezvăluite de Mircea Eliade în *Insula lui Euthanasius*: "Dacă apa - și îndeosebi apa oceanică reprezintă în foarte multe tradiții haosul primordial, de dinainte de creație, insula simbolizează manifestarea. Creația. Întocmai ca și lotusul din iconografia asiatică, insula implică «stabilire fermă», centrul în jurul căruia s-a creat lumea întreagă. Această stabilire fermă în mijlocul apelor (adică a tuturor posibilităților de existență) nu are totdeauna sens cosmogonic. Insula poate simboliza și un tărâm transcendent, participând la realitatea absolută și deosebindu-se, ca atare, de restul creației, stăpânită de legile devenirii și ale morții"⁷⁰. Teritoriu consacrat și cosmizat, insula are în acest roman valoarea unui "tărâm transcendent", în care este înscrisă "non-non-amintirea" timpului original și a beatitudinii edenice. Accesibilă pentru Dorina prin traversarea apelor lacului și apelor somnului (zone ale increatului), insula este spațiul absolut al manifestării lumii și ființei. "Trezirea" apare ca și condiție a atingerii "centrului", ca semn al desăvârșirii interioare: "Dorina se trezi de-abia când barca se înfundă în mâl [...] O liniște ciudată i se cobora în suflet o dată cu deșteptarea hotărâtoare. Parcă se pregătea de o mare prefațare, și țării necunoscute izvorau înlăuntrul ființei, vestindu-i trecerea într-un alt tărâm" (Ș., p.241).

Pătrunderea într-un spațiu-centru și într-un timp hierofanic face imposibilă și impune în același timp trezirea din somn, din uitare și orbire, iscând revelația prin anamneza timpului mitic (*Șarpele*) sau prin cea a propriului destin (*Noaptea de Sânziene*). Orbirea despre care vorbește Ștefan are valoarea metafizică a somnului Dorinei din luntrea cu care a traversat apa, iar momentul trezirii fetei se poate asocia cu cel în care Ștefan vede sensul și rostul vieții sale: "Am fost nebun,

spuse Ștefan. Nu, mai exact am fost orb. Doisprezece ani n-am înțeles. Am înțeles doar în după-amiaza asta..." (*N.d.S.*, II, p.41). Trăirea extatică presupune momentul comprehensiunii, dar este în același timp sublimare și depășire a lui. Lumina înțelegerii și trezirea înseamnă, în ordinea devenirii, sfârșitul orbirii și somnului. În momentul extazului însă, în acel *nuc stans* prin care devenirea este depășită și anulată, contrariile coexistă: trezirea se poate prelungi în somn ("Contemplând răsăritul, Dorinei i se păru că se trezește într-o altă viață și bucuria era atât de mare încât ochii i se împăienjeniseră și pleoapele îi căzură grele de somn", Ș., p.247); lumina se naște din întuneric, strălucirea orbește, sfârșitul înseamnă început ("dar îl orbiră farurile mașinii răsărită pe neașteptate din întuneric, în fața lor, și fără să-și dea seama ce face, se apropie mult de Ileana. Simți în acea unică, nesfârșită clipă, întreaga beatitudine după care tânjise în atâția ani, dăruită de privirea ei înlăcrimată..." *N.d.S.*, II p.412).

Pentru marea majoritate a eroilor lui Eliade, revelația și extazul sunt clipe solitare, singurele momente de inserție a timpului sacru în durata profană. Perpetuarea revelației, permanentizarea stării de har o cunosc doar Anasie și Andronic. Existența lor este *stasis*, situare în "eternul prezent intemporal" non-uitare a beatitudinii adamice. Andronic, cel care trăiește "în continuu de la începutul mănăstirii", are forța de a și aminti tot ce s-a petrecut de la "începutul începuturilor", are puterea misterioasă de a se indentifica și de a trăi asemenea viețuitoarelor pădurii și apelor, de a se sincroniza cu ritmurile eterne ale naturii (Ș., p.218). Dacă pentru Andronic integrarea în ordinea cosmică se petrece în orizontul temporal magic al nopții și este trăită ca și reiterată stare de transă ("După ce trece miezul nopții [...] nu mai știu ce se întâmplă cu mine"), pentru eroul din *Noaptea de Sânziene* participarea la ritmurile cosmice este perpetuă stare de revelație: "Nu mai ține seama decât de timpul cosmic: de zi și de noapte, de creșterea și descreșterea lunii, de anotimpuri. Și acest timp cosmic, după câte mi-a spus, va fi, într-o bună zi, pentru el, abolit [...] Neacceptând nici un alt timp în afară de timpul cosmic [...] el se

mulțumește să epuizeze semnificatia fiecăruia din aceste evenimente cosmice. Trăiește astfel o neîntreruptă revelație" (N.d.S., I., p.84). Prin "cosmizarea experienței", Anisie conferă duratei umane atemporalitate. Trăirea lui este dimensionată de aspirația spre un paradis concret, de amintirea unei stări adamice, pe care încearcă să o realizeze pe pământ și în clipa prezentă, prin transfigurarea temporalității profane într-un gen de "eternitate experimentală"⁷¹, restituind astfel sensul unui orizont în care substanța ontologică este în suferință.

Eroii lui Mircea Eliade trăiesc deci nu numai experiențele transcenderii timpului istoriei, ci și cele ale transfigurării duratei în clipă eternă. Depășirea ordinii profane, desprinderea din ireversibila curgere a timpului istoriei și restituirea sensului devenirii se realizează prin anamneza trecutului, înțeles fie ca "antecedent al prezentului" fie ca timp original. Non-uitarea este un model interior al universului românesc al lui Mircea Eliade. Proiectată în configurația discursului și refigurată în universul ficțional, anamneza poate fi definită ca stare privilegiată ce face posibilă înțelegerea orientării și sensului existenței, ca formă de transcendere a temporalității istoriei, ca mod de transfigurare și revalorizare metafizică a orizontului profan.

Creația românească a lui Mircea Eliade, desfășurată între 1930-1982 (anii publicării romanelor *Isabel și apele diavolului* și *Nouăsprezece trandafiri*), acoperă și depășește perioada interbelică, dublează și în același timp redimensionează experiențele literare care au definit-o. Caracterizată în mod constant prin valorizarea metafizică a trăirii și evenimentelor refigurate, opera sa opune cultului modern al nesemnificativului o "teologie a sensului".

Note

1. Edițiile consultate sunt: Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului*, Ed. "Națională" Ciornei, 1930; *Întoarcerea din Rai*, Ed. "Națională" Ciornei, 1934; *Lumina ce se stinge*, Ed. Cartea Românească, 1934; *Huliganii*, Ed. "Națională" Ciornei, 1935; Șantier, Ed.

POETICA ANAMNEZEI

- Cugetarea, 1939; *La țigănci, Șarpele*, Ed. pentru Literatură, București, 1968; *Maitreyi, Nuntă în cer*, Ed. Minerva, București, 1986; *Noaptea de Sânziene*, Ed. Minerva, București, 1991.
2. Mircea Eliade, *Profetism românesc*, vol.I, *Itinerariu spiritual*, Ed. Roza Vânturilor, București, p.24-36.
 3. Id., *ibid.*, p.36
 4. Id., *Fragments d'un journal*, Gallimard, Paris, 1973, p.167.
 5. Matei Călinescu, *Imagination et sens*, în "Cahier de l'Herne", Editions de l'Herne, Paris, 1978, p.304.
 6. Virgil Ierunca, *L'oeuvre littéraire de Mircea Eliade*, în "Cahier de l'Herne", ed.cit., p.222
 7. Matei Călinescu, *Op.cit.*, p.307.
 8. Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, Payot, Paris, 1974, p.321-322.
 9. Id., *Încercarea labirintului*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p.31.
 10. Id., *Traité d'Histoire des religions*, ed.cit., p.320-321.
 11. Id., *ibid.*, p.321.
 12. Id., *Fragmentarium*, Ed. Destin, Deva, 1990, p.122.
 13. Id., *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1972, p.26.
 14. Id., *Aspecte ale mitului*, Ed. Univers, București, 1978, p.122.
 15. Anton Dumitriu, *Eseuri, Știință și cunoaștere. Alétheia, Cartea întâlnirilor admirabile*, Ed. Eminescu, București, 1986, p.597-598.
 16. Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, ed. cit., p.18.
 17. Id., *Initiation, rites, sociétés secrètes, Naissance mystiques, Essais sur quelques types d'initiation*, Gallimard, Paris, 1976, p.269.
 18. Id., *Fragments d'un journal*, ed. cit., p.163, 168, 387.
 19. Id., *Încercarea labirintului*, ed.cit., p.151.
 20. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol.II, Ed. Minerva, București, 1981, p.198.
 21. *Romanul românesc în interviuri, O istorie autobiografică*, Antologie, sinteze bibliografice și indice de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol.I, partea II, p.896.
 22. Mircea Eliade, *Oceanografie*, Ed. Cultura poporului, București, 1934, p.68-69.
 23. Id., *ibid.*, p.177.
 24. Id., *Initiation, rites sociétés secrètes*, ed.cit., p.56.
 25. Id., *Oceanografie*, ed.cit., p.177.
 26. Id., *ibid.*, p.91.
 27. Id., *ibid.*, p.192.
 28. Id., *ibid.*, p.6
 29. Id., *ibid.*, p.190-191
 30. Matei Călinescu, *Op.cit.*, p.308.
 31. Prezența acestei duble perspective temporale a fost evidențiată de Nicolae Manolescu în comentariul său la *Maitreyi (Arca lui Noe*, vol.II, p.204).
 32. Mircea Eliade, *Oceanografie*, ed.cit., p.6.
 33. Id., *ibid.*, p.160.
 34. Nicolae Manolescu, *Op.cit.*, p.212.
 35. Mircea Eliade, *India*, Ed. Cugetarea, București, 1934, p.208.
 36. Id., *Fragmentarium*, ed.cit., p.37.

37. Id., *Oceanografie*, ed.cit., p.192.
38. Id., *Încercarea labirintului*, ed.cit., p.150.
39. Id., *ibid.*, p.150.
40. Id., *ibid.*, p.147.
41. Id., *ibid.*, p.151-152.
42. Id., *ibid.*, p.46.
43. Id., *ibid.*, p.131.
44. Id., *Le sacré et le profane*, ed.cit., p.23.
45. Id., *ibid.*, p.63-67.
46. N. Steinhardt, *Tinerețea monarhului mirean în Prin alții spre sine*, Ed. Eminescu, București, 1988, p.204.
47. Mircea Eliade, *Profetism românesc*, I, ed.cit., p.126.
48. N.Steihardt, *Op.cit.*, p.206.
49. Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, ed.cit., p.143-150.
50. Id., *Încercarea labirintului*, ed.cit., p.92.
51. Constantin Noica, *Istoricitate și eternitate*, "Capricorn", 1989, p.198.
52. Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, ed.cit., p.44.
53. Id., *Initiation, rites, sociétés secrètes*, ed.cit., p.203.
54. Id., *ibid.*, p.116-117.
55. Id., *Încercarea labirintului*, ed.cit., p.14.
56. Id., *Fragmentarium*, ed.cit., p.194.
57. Id., *Le sacré et le profane*, ed.cit., p.23.
58. Id., *ibid.*, p.31.
59. Id., *ibid.*, p.57.
60. Id., *Traité...*, ed. cit., p.313.
61. Id., *Le sacré et le profane*, ed.cit., p.37-38.
62. Id., *ibid.*, p.37.
63. Id., *Încercarea labirintului*, ed.cit., p.149.
64. V.s. Roxana Sorescu, *Fețele lui Janus*, în "Revista de istorie și teorie literară", aprilie-septembrie, 1986.
65. Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, ed.cit., p.150.
66. Id., *Initiation, rites sociétés secrètes*, ed.cit., p.175.
67. Id., *ibid.*, p.141.
68. Id., *Încercarea labirintului*, ed.cit., p.62.
69. Roxana Sorescu, *art.cit.*, p.124.
70. Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Ed. Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943, p.14.
71. Id., *Traité...*, ed.cit., p.342.

IX

METAMORFOZELE CONFIGURAȚIEI SPAȚIO-TEMPORALE ÎN ROMANUL ROMÂNESC INTERBELIC

Proza românească interbelică este teritoriul unor spectaculoase transformări, manifestate la toate nivelele configurației interne. Modificările structurii imanente sunt generate de transformarea continuă a perspectivei auctoriale, acea viziune unică ce selectează și modulează substanța epică.

Metamorfozele sunt impuse nu numai de imperative interioare, ci și de o impetuoasă dinamică a înnoirii, caracteristică întregii literaturi europene interbelice. Forța individualizantă a perspectivei auctoriale, determinată de această dublă legitate, internă și externă, va modula continuu gradul de generalitate și natura evenimentelor, conturul orizontului în care se petrec, ritmul în care se derulează, registrul și amplitudinea efectelor pe care le produc.

O privire de ansamblu, realizată în intenția de a circum-scrie registrul "existențial" pe care substanța epică îl re-prezin-tă, permite evidențierea unei mutații esențiale petrecute în orizontul romanului românesc interbelic. În această perioadă se va trece de la evenimentele exterioare, cu grad de generalitate mare (caracteristice prozei sociale rebreniene), la instaurarea supremației evenimentului psihologic, individualizant (definitoriu universului românesc al lui Camil Petrescu, Anton Holban și M. Blecher) și apoi la valorizarea metafizică a experienței umane și a spațio-temporalității concretului (realizată prin opera lui Mircea Eliade). Transformările petrecute la nivelul substanței epice vor fi secondate de modificări ale perspectivei narative, obiectivă și exterioară la început, interioară și subiectivă în romanul psihologic al

persoanei întâi, dublă în "romanul indirect", dezindividualizantă în cel metafizic.

Se poate observa de asemenea o schimbare a raportului dintre narator și substanța epică refigurată prin discurs. Dacă perspectiva narativă la Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu exercita un intransigent control și o permanentă orientare a materiei epice, discursul naratorial fiind unica forță modelatoare, în romanele lui Anton Holban și M. Blecher evenimentul este cel care dictează configurația discursului, determinându-i textura prin dislocări sau distorsiuni. În romanele persoanei întâi, forța ordonatoare a privirii naratorului este abolită. Lumea interioară nu mai este scrisă ci pare să-și scrie ea însăși textul, romanul nemaifiind un discurs despre eveniment, ci discursul evenimentului însuși. Consecințele vor fi vizibile în registrul coerenței. Din flux continuu, figurat prin linii de forță orientate și trasate ferm (proza lui Liviu Rebreanu și într-o oarecare măsură cea a Hortensiei Papadat-Bengescu), structura evenimentială se va reduce la momente insulare, alternându-se astfel prezența cu absența întâmplării, plinul cu golul (creațiile lui Anton Holban și M. Blecher). Marea majoritate a romanelor lui Mircea Eliade opun acestui real cult al discontinuității un orizont epic substanțial și dens, instituit de o perspectivă dezindividualizantă ce poate revela orientarea și semnificația devenirii.

Primele semne ale suprasaturării formulei estetice care postula legea densității epicului se manifestă în proza Hortensiei Papadat-Bengescu prin prezența personajului - reflector din *Fecioare despletite*. Mini nu este doar un mod de a pune în discuție supremația instanței narative omnisciente; ea reprezintă, prin absența biografiei și a întâmplărilor care să o vizeze direct, o formă de insinuare a non-evenimentului în câmpul romanului. Fisurarea structurii narative clasice se va accentua în proza lui Camil Petrescu prin ecranarea liniilor de forță care sudează întâmplările și prin reprezentarea complexității plurivalente a realului (*Ultima noapte...* și *Patul lui Procust*). Deschiderea epicului spre orizonturile "vieții care se visează" înseamnă un alt pas în procesul de îndepărtare a

evenimentului exterior și concret din câmpul romanului. Reflectarea în subiectivitate a datului exterior și ambiguizarea lui prin reprezentări succesive - proiecții imperfecte sau impure -, va înlocui, în creația lui Anton Holban, evenimentul concret, monovalent al romanului clasic. *Ioana*, *Jocurile Daniei* și *O moarte...* nu derulează fapte, ci imagini secunde, probabile, ale unor întâmplări presupuse. Substanța epică nu mai este cursivă, ci fragmentară. Lumea re-creată se naște prin emergențele unor contururi fluctuante, ce întrețin iluzia plinului în spațiul unei absențe. Aceeași condiție o are materia epică în proza lui M. Blecher. Aici însă, imaginile insulare nu mai exprimă intenția de a umple golul unui fapt netrăit, ci zadarnica încercare a ființei de a anula golul interior. Textul nu se mai scrie dintr-o dorință de a cuprinde și explica o altă existență, ci din necesitatea imperioasă de a circumscrie propriul univers.

Tensiunile conflictuale dintre erou și lume, tensiuni care sudau și precipitau evenimentele în proza lui Liviu Rebreanu și a Hortensiei Papadat-Bengescu, se vor estompa la Camil Petrescu și dizolva în proza lui Anton Holban. O esențială schimbare de accent va modifica nu numai intensitatea și termenii raporturilor conflictuale, ci și statutul personajului. Astfel, proza lui M. Blecher investește universul obiectual cu atributele unui erou proteic. Tensiunea reapare ca element dinamizator al lumii refigurate, dar rolul îi este acum diferit: ea nu mai corelează evenimentele, ci devine întâmplarea însăși, singura întâmplare, petrecută însă în momente și moduri diferite.

La Mircea Eliade evenimentul există numai în măsura în care poate fi valorizat metafizic. Trăirea - expresie profund personală și dimensionată afectiv, la Camil Petrescu și Anton Holban -, este, la autorul *Nopții de Sânziene*, dezindividualizată prin dezafectivizare și transformată în "fapt", prin uitare. Suprimând temporalitatea-interval a anastomozelor afective ce înlanțuie evenimentele, proza lui Mircea Eliade desfășoară doar istoria "faptelor nude".

Metamorfozele substanței epice sunt solidare cu

modificarea statutului de ficțiune al textului. Manifestat la Liviu Rebreanu ca oglindă selectivă și sintetică a unui Hinterland real pe care îl transcrie și refigurează în registrul exemplarului, discursul românesc cunoaște prin creațiile ciclului Hallipa o discretă modificare a condiției sale. Menținut în ordinea semnificativului și esențialului, orizontul românesc se definește ca și creație "absolut imaginativă", distinctă de orice "model" exterior. Imaginarul va continua însă la Hortensia Papadat-Bengescu și, într-o oarecare măsură, la Camil Petrescu, să urmeze îndeaproape contururile concretului. Semnul mutației îl constituie instaurarea formulei discursului la persoana întâi când, în mod paradoxal, îndepărtarea de modelul concretului obiectiv, eliberarea de forța modelatoare a realului (fapt pe care proza pare să-l fi urmărit insistent) va fi disimulată prin formule ale autentificării, prin postularea unui fals pact autobiografic, prezent la Camil Petrescu, Anton Holban, M. Blecher și Mircea Eliade și, până la un punct, la Mateiu I. Caragiale. Un caz aparte al statutului de ficțiune îl reprezintă romanele lui M. Blecher, unde imaginarul irumpe, cu forța sa deformantă, în teritoriul universului prim, transformând concretul într-o "irealitate imediată" și pervertind raportul visare-realitate.

Discursul ce re-prezintă reflectarea realului în oglinzi subiective va dobândi el însuși atributul reflexivității. Ajunsă în acest punct, scriitura nu se mai limitează la refigurarea lumii, ci încercă să se prezinte pe sine rescriind lumea. În romanele lui Anton Holban se conturează nuclee cu valoare poietică iar *Patul lui Procust*, discurs al discursurilor, este și un discurs despre discurs.

Statutul de ficțiune al mării majorități a romanelor lui Mircea Eliade este fundamental diferit de cel al creațiilor semnate de Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu sau Mateiu I. Caragiale. Proza sa este în primul rând manifestare, în ordinea imaginarului, a unei credințe conform căreia transistoricul este camuflat în istoric și extraordinarul în obișnuit.

Registrul materiei epice și coordonatele statutului de ficțiune - în perfectă consonanță cu deschiderea, situarea și

profundzimea perspectivei naratoriale -, vor determina întreaga configurație internă a discursului romanesc. Perspectiva narativă, categorie supraordonată structurii imanente, își va modifica, în decursul perioadei interbelice, fundamental și continuu coordonatele.

Așezată în înalt și orientată de sensul devenirii, privirea naratorului este, în creația lui Liviu Rebreanu, de o mare acuratețe. Punctul de fugă al imaginii lumii îl constituie de fiecare dată momentul în care devenirea se împlinește. Ochiul reține doar ceea ce este esențial și semnificativ pentru destinul personajului, linie de forță a întregului discurs. Aceeași limpezime dar o deschidere mult diminuată o are perspectiva narativă în creația Hortensiei Papadat-Bengescu. Intuind limitele punctului de vedere omniscient și omniprezent, prozatoarea deschide ciclul Hallipa printr-un discurs în care o perspectivă intermediară, cea a personajului-reflector, va nuanța, prin interiorizare, imaginea lumii, o va transcrie în limbajul subiectivității. Ochiul nu mai este acum orientat unidirecțional, punctul de vedere interstițial fiind centrat și pivotant. Continuumul faptic este reprezentat intermitent. Discursul nu derulează integral devenirea, ci o fixează doar în momente izolate. Golurile sunt umplute prin relatarea unor personaje informate. Ochiul naratorului este acum fixat în punctul unde privirea-far a personajului-reflector întâlnește lumea al cărei destin romanul îl re-prezintă. La această perspectivă restrictivă dar în același timp nuanțată de privirea intermediară se va renunța în celelalte romane ale ciclului, unde autoarea reinstaurează viziunea obiectivă omniscientă.

În *Concert din muzică de Bach* modalitatea inedită de structurare a discursului, consacrată de primul roman se manifestă discret, prin prezența unor priviri îndreptate din culise spre scena de desfășurare a evenimentelor. Prozatoarea va încerca, deși mai timid, și în acest al doilea roman, să redimensioneze perspectiva obiectivă unică și omniscientă prin perspective complementare, puncte de vedere integrate, subordonate și cenzurate însă de privirea naratorială.

Privirea "spectatorilor din interlumi" o întâlnim și în

Craii de Curtea-Veche. Discursul se desprinde și aici, ca și în *Fecioare despletite*, din perspectiva mediată a unui martor, implicat însă în eveniment și "consanguin" eroilor. Investirea eroului-martor cu atributele naratorului provoacă ambiguitatea imaginii re-create pentru că distanța dintre ochi și lume este acum fluctuantă. Punctul de vedere naratorial își pierde acuratețea și stabilitatea și irizează afectiv imaginea lumii. Universul ficțional nu mai trăiește doar *prin* cel ce narează, ci și *în* cel ce narează, relevându-se succesiv sau simultan ca exterioritate sau interioritate. Integrarea imaginii lumii cunoaște astfel în *Craii de Curtea-Veche* grade de profunzime diferite.

În romanele lui Camil Petrescu amplitudinea perspectivei este mult diminuată. Integral internă, limitativă și modulară, privirea naratorială circumscrie în *Ultima noapte....* și *Patul lui Procust* doar timpul cuprins între două momente de accent ale existenței eroilor-naratori. În cel de-al doilea roman se va realiza o modificare esențială a statutului privirii naratoriale, prin multiplicarea punctelor de vedere și integrarea lor unei perspective supraordonate. Discursul romanesc nu mai apare acum ca transcriere directă a evenimentelor; el cuprinde imaginea lor reflectată în discursuri deja constituite, devenind astfel discurs al discursurilor. Privirea naratorului nu mai este dublată în interiorul discursului de o perspectivă intermediară în intenția nuanțării imaginii prin subiectivizare (ca în primul roman al ciclului Hallipa); punctul de vedere naratorial va deveni el însuși intermediar, integrat fiind unei legități superioare, din dorința manifestă a "autorului" de a conferi întregului text un indice de obiectivitate, refuzat discursului-confesiune (scrisorile d-nei T, jurnalul lui Fred Vasilescu). Eliberat în *Ultima noapte...* de rigorile și servituțiile perspectivei omnisciente, textul dezvăluie, prin punctul de vedere al "autorului" din *Patul lui Procust*, nostalgia unei instanțe exterioare imparțiale, prezentă de altfel și în romanele persoanei întâi semnate de Mircea Eliade. Aici perspectiva subiectivă, contemporană evenimentelor este uneori dublată de o privire detașată temporal și afectiv, privire ce poate cuprinde sensul devenirii.

Fenomenul interiorizării perspectivei corespunde unei mutații esențiale petrecute în orizontul romanului românesc interbelic și anume deplasării accentului dinspre dramatismul destinului spre dramele cunoașterii. Între privirea imparțială ce surprindea conflictul eroului cu lumea și cu sine însuși și ochiul întors înăuntru, spre propria trăire, se întinde spațiul unor permanente transformări ale viziunii epice. Astfel, distanța dintre imaginea lumii și punctul de observație, constantă în *Fecioare despletite*, fluctuantă în *Craii de Curtea-Veche*, se va reduce substanțial sau total la Camil Petrescu, Anton Holban și M.Blecher. Modificarea coordonatelor și valorilor perspectivei nu se oprește însă la aceste aspecte. Dacă în proza lui Camil Petrescu privirea își măsoară capacitatea de a cuprinde omnivalența concretului, în creația lui Anton Holban pluralitatea nu mai este o dimensiune a realului, ci a filtrelor afective prin care eul scrutează lumea. Între ochi și punctul de fugă se întind acum zonele unor site atmosferice, ale unor trăiri incerte și instabile care restituie, de fiecare dată altfel, adevărul ascuns în ogindiri impure și artificiale. Fascinat și derutat de jocul amăgitor al aparențelor - pe care îl desfășoară atmosfera afectivă ce înconjoară realul -, ochiul nu mai poate decât să accepte voluptatea și chinul confruntării cu un orizont unde contururile imaginilor intermitente se estompează, se lichefiază sau se dizolvă.

Dacă perspectiva la Anton Holban prezintă o extremă fixitate (ochiul este captivat de un singur moment, de o singură imagine, iar intermitența și fluctuația reprezentărilor este determinată de modificarea permanentă a filtrului afectiv prin care este trecută aceeași imagine), la M.Blecher perspectiva se definește printr-un impresionant dinamism, iar reflectarea sincopată a lumii este generată de "căderea" privirii "printre întâmplări și decoruri". Privirea are la M.Blecher și atributul reflexivității; ea vede lumea, dar în același timp se vede pe sine privind lumea, cuprinzând, înfruntând sau lăsându-se invadată de universul obiectual. Întâmplările eului sunt și întâmplări ale ochilor confrunțați cu existentul sau cu nimicul. În trilogia lui M. Blecher există figurat un "grad zero", un moment al întâlnirii

ochiului cu neantul care îl absoarbe și din care renaște, oprindu-se astfel, pentru un moment, căderea ireversibilă în gol.

Prin romanele persoanei a treia semnate de Mircea Eliade este reinstaurat și în același timp redimensionat punctul de vedere obiectiv. O amplitudine mult mai mare a perspectivei va permite privirii să cuprindă atât ordinea istoriei cât și nivelul ontic al transistoricului. Determinată la Liviu Rebreanu de "tirania semnificativului", perspectiva narativă la Eliade se va supune legilor unei "teologii a sensului".

În evoluția sa, romanul românesc interbelic modifică permanent statutul, situarea și apertura punctului de vedere naratorial. Alături de fenomenele dedublării, interiorizării sau multiplicării se conturează și o serie de aspecte legate de dinamica privirii. Orientată de liniile de forță ale devenirii unei lumi, la Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu, focalizată de semne, de zonele în care este posibilă ruptura de nivel și revelația sensului, la Mircea Eliade, privirea fixează la Anton Holban o unică și obsedantă imagine și este prinsă la M. Blecher în capcana unui univers care o absoarbe, scufundă și aneantizează.

Spațio-temporalitatea discursului și lumii create prin discurs se configurează în funcție de coordonatele perspectivei narative, subordonată ea însăși legității modelului interior.

Viziunea organică generează la Liviu Rebreanu un discurs articulat și orientat de sensul unei deveniri esențiale. Câmpul textului este ferm delimitat de margini care îi conferă autonomie, dar care numesc în același timp un mod de inserție și raportare a operei la realul pe care îl figurează în structura sa fundamentală. Linii de forță trasate ferm și puternice nuclee de coerență organizează întregul teritoriu al unei deveniri surprinse în momentele sale cardiale. Temporalitatea discursului, al cărei model constitutiv îl reprezintă "figura grafică" a copacului, cuprinde de fiecare dată un moment al tensiunii, al sciziunii, al crizei, întrebării și zbaterii, urmat de un moment al distensiunii. Discursul parcurge evenimentul ca prezent, urmând îndeaproape drumul ce duce la îndeplinirea destinului. Textul izolează devenirea esențială de un trecut irosit, pe care îl evocă

în rare analepse, derulate cronologic și receptate ca și corpi străini. Prolepsa nu apare direct, ca rostire a vocii naratoriale, ci mediat, prin semne cu valoare premonitoare. De altfel, discursul naratorului cuprinde, în frecvente enclave, vocile lumii pe care o re-prezintă. Orientarea și pulsația universului fictiv este transcrisă cu preponderență în termenii auditivului.

Legile percepției plurimodale se vor impune în discurs prin proza Hortensiei Papadat-Bengescu. Spațio-temporalitatea în *Fecioare despletite* se configurează în funcție de ritmul și periodicitatea întâlnirii dintre ochiul și sensibilitatea personajului-reflector și lumea Prundenilor. Textul surprinde atât modul în care evenimentul exterior se transformă în "tablou interior", cât și proiecția acestei imagini secunde într-un fascinant spectacol de umbre chinezești, oglindiri esențializate ale concretului subiectivizat. Câmpul discursului punctează momentele intersecției imaginii lumii cu privirea personajului-reflector și se structurează în funcție de un centru, reprezentat de constantele sensibilității-far a eroinei. Temporalitatea discursului se naște în zona în care timpul interior absoarbe și refigurează temporalitatea lumii privite, dar cuprinde și spații în care evenimentul este doar sugerat sau chiar absent. Discursul devine astfel o transcriere intermitentă a imaginii lumii și a oglinzii care o reflectă.

Centrului presupus din *Fecioare despletite* îi corespunde un centru promis în *Concert...* și *Drum ascuns* și atins în *Rădăcini*. În ultimele trei romane câmpul discursului este orientat de linii de forță convergente spre o axă centrală. Temporalitatea discursului este generată atât prin contrapunctarea temporalității liniilor epice convergente, cât și prin desfășurarea unor timpi epici simultani, inedite "acorduri" temporale, semne evidente ale spațializării discursului. În al doilea și în al treilea roman al ciclului, structura temporală cunoaște rupturi de ritm, (cauzate de analepse rostite ferm de vocea naratorului) și goluri temporale ce eludează perioade lipsite de interes epic. Dacă centrul autentic rămâne un punct de fugă mereu îndepărtat, discursul prezintă în *Concert...* și *Drum ascuns* pseudocentri, false focare, în care reuniunea nu înseamnă consonanță, ci

disonanță. Configurația ultimului roman, *Radăcini*, este mult mai eterogenă. Temporalitățile liniilor epice convergente se intersectează capricios sau integrează, prin analepse (retrairi sau rememorări), timpi trecuți. Centrarea însă, mereu refuzată în romanele precedente, deși îndelung amânată, devine acum realitate.

Dacă la Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu temporalitatea discursului nu ridică problema distanței dintre timpul evenimentelor și cel al scrierii, (întrucât textul, desfășurat ca rostire, nu ca scriitură, nu-și disimula statutul de ficțiune), la Camil Petrescu, Anton Holban și în unele din romanele lui Eliade, această formă a desincronizării devine o problemă de prim ordin. Mai mult decât atât, în textele rememorării, expresii directe ale unor subiectivități declarate, discursul nu se mai configurează prin inadecvare la o temporalitate exterioară (acel timp al istoriei), ci prin adecvare la sinuozitățile timpului interior. Clipe dilatate, în care cuvântul încearcă să surprindă trăirea infinitezimală, vor alterna cu momente contractate sau eludate, într-o ritmare capricioasă pentru că profund subiectivă.

Configurația discursului la Camil Petrescu este determinată de viziunea sa asupra concretului, dat pe care rostirea filosofică îl va defini prin complexitate plurivalentă. În primul roman, acestei viziuni îi corespunde o permanentă schimbare de accent și atitudine; în *Patul lui Procust* însă "omnivalența kaleidologică" a concretului se reflectă în perspectiva plurală. Legea incluziunii definește câmpul spațio-temporal al celor două romane. Temporalității discursului rememorării, ce include un timp rememorat, îi corespunde, în *Patul lui Procust*, orizontul cadru (conturat de vocea autorului-personaj), în spațiul căruia se intersectează temporalitățile secunde ale unor trăiri transcrise în discurs. Cronologia, nu total abolită, este privată la Camil Petrescu de sensul ei ordonator; ea cedează locul unei durate substanțiale, în care liniile de forță ale devenirii și omnivalența realului devin vizibile.

Procesul ambiguizării imaginii, (generat la Camil Petrescu de configurația "polivalentă" a concretului și transcris

prin pluriperspectivă) definește și opera lui Mateiu I. Caragiale. Datorată acum distanței fluctuante dintre privire și lume, ambiguitatea afectează întreaga spațio-temporalitate, care nu mai apare ca întindere compactă și finită, ci ca orizont cu irizări și penumbre; privirea absoarbe acum teritoriile vagi ale amintirii și visării, devenite adevărata substanță a textului. Poetica melancoliei creează un discurs al deschiderii (prin enclavele evocării/visării) spre departele temporal și spațial, un discurs în care esențialul nu vizează prezentul sau trecutul, viața care "se viețuiește" sau "se visează", ci alunecarea permanentă dintr-un timp în altul sau dintr-un teritoriu în altul. Legea adâncirii perspectivei prin îndepărtarea punctului de fugă (sub semnul căreia se așază spațio-temporalitățile comunicante, osmotice, pe care discursul le cuprinde), explică și figura de construcție a discursului: "punerea în abis".

Procesul ambiguității conturului spațio-temporal al discursului se continuă în romanele lui Anton Holban. Acum însă nu mai este vorba de teritorii spațio-temporale comunicante, care se deschid și se prelungesc unele în altele, ci de orizonturi și nivele între care, și în cadrul cărora, s-a insinuat forța discontinuității. Discursul nu fixează, ci pulverizează imaginea realului în instantanee ce surprind trecătorul și detaliul. Discontinuitatea nu este la Anton Holban o formă a dezordinii, ci un mod de manifestare, la nivelul configurației interne, a unui model muzical (variațiunea cu temă), element generativ al întregului text. Revenirea obsedantă asupra aceluiași gând sau imagini sparge coerența temporală a discursului, dar îl investește cu o insidioasă putere de a surprinde nuanța și atmosfera. Construite din analepse succesive, atrase de forța folcalizantă a unui singur eveniment, refigurat de fiecare dată altfel, romanele lui Anton Holban dezarticulează progresia liniară și oferă experiența completă a spațializării discursului. Modularea continuă a unei singure linii tematice și ignorarea succesiunii vor impune și suspendarea timpului romanesc. Coerentă, finită și limitată de margini evidente la Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu, irizată de penumbrele depărtării la Mateiu I. Caragiale,

redimensionată prin taina morții lui Fred Vasilescu în *Patul lui Procust*, temporalitatea în romanele lui Sandu se va prelungi dincolo de sfârșitul discursului, prin sugestia continuării reverberației aceluiași imagini și gânduri obsedante.

Abolirea progresiei liniare și prelungirea temporalității dincolo de final sunt elemente ce definesc și discursul romanelor lui M.Blecher. Prin configurația internă a operei sale, romanul interbelic cunoaște experiența completă a avatarurilor formulei clasice. Legile discursului conturat și centrat în intenția de a reda esențialul, sunt acum abolite. Experiența unei lumi "oarecare", descentrate, discontinue și absurde, va imprima textului care o reflectă o structură aparte, în care articulațiile și nucleeele epice sunt intenționat ecranate sau anulate. Discursul este acum alăturare de timpi autonomi, despărțiți prin hiaturi temporale; liantul îl constituie doar situarea lor pe aceeași traiectorie a căderii, în același orizont al disoluției și dezagregării. Dacă într-un asemenea text prezența focarelor narrative nu mai este justificată, în schimb, secțiunile cu valoare metatextuală și poietică sunt prezente și necesare. Ele decodează întreaga viziune, o raportează la o altă vârstă a romanului, vorbesc despre condiția și procesul de creare a textului.

Prin opera lui Mircea Eliade formulele romanului realist obiectiv și psihologic sunt redimensionate, revalorizate. Astfel, în unele creații scrise la persoana întâi, rememorarea trecutului este înlocuită cu anamneza. Evitând ambiguitatea și discontinuitatea reprezentării integral subiective, cel care a urmărit cu consecvență restituirea sensului, va dubla perspectiva contemporană trăirii (prezentă în jurnalul lui Allan sau în cel al eroului-narator din *Șantier*) de o privire detașată temporal, care poate completa și resemnifica imaginea imperfectă, obținută prin transcrierea imediată a experienței afective. Rememorarea și re-scrierea din perspectiva "memoriei vii", "personale" sau "pasionale" (*Maitreyi* și povestirea lui Mavrodin din *Nuntă în cer*) este, pentru Eliade, o formă imperfectă de restituire a trecutului. Anamneza - rescriere din perspectiva "memoriei moarte", "impersonale" - permite însă refigurarea exactă a

METAMORFOZELE CONFIGURAȚIEI SPAȚIO-TEMPORALE

itinerarului afectiv, dezvăluirea acelei *orientatio*, refuzată atât transcrierii imediate, cât și rememorării.

Analepsa, rememorare sau non-uitare, este prezentă și în configurația temporală a romanelor scrise la persoana a treia, unde privirea este orientată de aceeași intenție de a revela sensul și valorile transindividuale. Deși itinerarul inițiat, parcurs *ab initio*, apare transcris ca prezent, desfășurarea cronologică este situată doar la suprafața configurației temporale a discursului. Dezvăluirea semnificației profunde a experiențelor eroilor se face prin volutele rememorării și anamnezei. Condiție *sine qua non* a revelației, non-uitarea permite descifrarea semnelor, înțelegerea devenirii sau depășirea temporalității istoriei prin întoarcerea în momentul începuturilor.

Spațio-temporalitatea discursului cunoaște în perioada interbelică o permanentă și profundă transformare. Mutațiile vizează pe de o parte estomparea liniilor de forță, ștergerea marginilor textului, renunțarea la progresia liniară și instaurarea discontinuității temporale.

Pe de altă parte însă, prin romanele lui Eliade, legile coerenței sunt reînstaurate și revalorizate.

Metamorfozele privesc și nucleele epice, care vor fi înlocuite cu timpul prin secțiuni cu valoare metatextuală sau poietică. Locuri geometrice ale unei întregi structuri evenimențiale (la Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu), semne ale unui singur moment, acela în care se săvârșește trecerea (la Camil Petrescu), oglindă focalizantă a trăirii (la Mateiu I. Caragiale) sau obsesiei (la Anton Holban), nucleele de coerență nu mai sunt la M. Blecher proiecții esențializante ale configurației și semnificației lumii re-create, ci cod al structurii imanente a discursului, iar uneori imagine mediată a actului scrierii.

Spațio-temporalitatea lumii textului se structurează în funcție de coordonatele configurației discursului. Concrete și individualizante, cele două dimensiuni - spațiu și timp -, refigurează acum, prin trăire și imagine, un întreg univers.

Discutată din perspectiva temporalității lumii re-create,

proza românească interbelică desfășoară problematica formării, desăvârșirii sau disoluției duratei interioare.

Temporalitatea orizontului interior este proiectată de viziunea organică a lui Liviu Rebreanu pe fundalul trecerii inexorabile a lumii, dar și deschisă spre eternitate. Împărtășirea din veșnicie presupune un echilibru stabil între "lumea dinlăuntru" și "lumea din afară", între faptă, gând și cuvânt. Devenirea continuă și uniformă a lumii este resimțită ca forță opresivă. Zbarea, "zvârcolirea" eroilor rebrenieni este semnul dorinței de a înfrânge forța brutală cu care lumea din afară distruge coerența și densitatea duratei interioare. Temporalitatea discursului, ce cuprinde un moment al tensiunii, urmat de cel al distensiunii, circumscrie timpul crizei, al derutei și spaimei, al unui gol interior în spațiul căruia se prefigurează semnele unui nou echilibru, prin care trăirea să poată deveni substanță densă, durată compactă. Fisurat prin inserția temporalității lumii din afară (*Ion*, *Gorila*), și anenantizat de neputința conștiinței de a-i cuprinde și suporta tragismul (*Ciuleandra*), așezat prin conștientizare într-un orizont stabil (*Răscoala*), redimensionat prin deschidere spre veșnicie (*Pădurea spânzuraților* și *Adam și Eva*), timpul interior este la Liviu Rebreanu măsură a existenței umane.

Proza Hortensiei Papadat-Bengescu conferă duratei interioare aceeași tendință spre plenitudine. La personajele ciclului Hallipa substanțializarea timpului uman nu mai impune ca și condiție *sine qua non* stabilirea unui echilibru cu lumea exterioară, ci realizarea unui ferm echilibru interior. Semnul concret al acestei stabilități este "punctul fix". El înseamnă centrare, putință de a raporta valorile lumii la constante interioare și nu la repere exterioare, înseamnă capacitatea eului de a cuprinde imaginea lumii și propriei deveniri. Întrucât stabilitatea interioară presupune pe de o parte integrarea și asumarea trecutului, iar pe de altă parte percepția duratei umane în continuitatea sa, marea majoritate a personajelor din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu se definesc prin modul în care își privesc trecutul. Ignorat, negat, mistificat sau revalorizat, prelungit în prezent pentru a-l redimensiona sau

vida de trăire autentică, amenințând prin umbrele sale să demaște minciuna și să proclame ascunse adevăruri, trecutul este pentru eroii ciclului Hallipa măsura duratei interioare.

Trecutul și visarea sunt la Mateiu I. Caragiale substanța duratei umane. Golul și curgerea fără sens a unui prezent al "adăstării" vor fi anulate prin deschiderea spre un timp petrecut sau imaginat. Prezentul, timp al subzistenței, durată informă căreia i se refuză plenitudinea și densitatea, este dorit pentru uitarea pe care ar putea-o aduce; timp al absenței, el absoarbe însă orizonturi îndepărtate, în care împlinirea a fost sau ar fi fost cu puțință. În universul crailor de Curtea-Vechi temporalitatea își pierde trăsătura dominantă - aceea a devenirii - și se transformă în imagine imobilă, în semn. Ochiul nu cuprinde ceea ce trece, ci doar ceea ce durează, imaginea-vestigiu, imaginea melancolică a unui altcândva.

Creația lui Camil Petrescu figurează predilect o temporalitate a trecerii. Etapele devenirii nu mai sunt proiectate în cadrele ample ale unei devenirii esențiale (ca la Liviu Rebreanu) ci transcrise modular, ca momente ale unei fundamentale transformări. Perspectiva asupra acestei zone de indeterminare este dublă. Trecerea, privită din unghiul limitativ al prezentului, apare ca succesiune de momente impenetrabile, de imagini autonome, care se înlocuiesc și se neagă unele pe altele. Privirea, situată în afara clipelor transformării, reușește să surprindă, prin memorare și transcriere în discurs, osmoza și fluiditatea timpilor succesivi și să integreze imaginea devenirii în orizontul duratei interioare. Privit din punctul de vedere al subiectivității, timpul individual apare ca realitate insulară, izolată de orizontul celorlalți. Dar duratele aparent impenetrabile ale existenței individuale prezintă uneori și zone de interferență, perceptibile însă numai dintr-un punct de vedere retrospectiv. Centrată de problematica momentelor și duratelor individuale insulare, proza lui Camil Petrescu circumscrie vag, în finalul romanului *Patul lui Procust* și imaginea unui timp-fluviu, care topește, în substanța lui fluidă, contururile timpilor impenetrabili.

Dacă la Camil Petrescu discontinuitatea mai putea fi

anulată printr-un punct de vedere integrator, la Anton Holban și M. Blecher ea devine dimensiune suverană a temporalității. Marcată pe de o parte de o memorie imperfectă, ce nu poate ordona imaginile trecutului, iar pe de altă parte de neputința ființei de a trăi deplin clipa prezentă, durata interioară apare în romanele lui Sandu ca un orizont fluctuant și impur, în care alternează sau se intersectează capricios reverberațiile unui timp revolut și fragmentare impresii prezente.

Temporalitatea nu se mai definește la M. Blecher doar prin discontinuitate, ci și prin inform. Incoerența definește atât nivelele temporale (timpul universal, cotidian și interior), cât și momentele aceluiasi nivel. Dacă la Camil Petrescu și Anton Holban temporalitatea momentelor impenetrabile era o desfășurare de durate pline, la M. Blecher structura duratelor este alveolară. Golul nu se infiltrează doar prin hiatul pe care trăirea intermitentă îl presupune, ci definește însăși durata interioară, devenită acum zonă a extremei disponibilități, ecran gol pe care o forță nenumită sau o memorie precară proiectează inconsistente și efemere "întâmplări". Temporalitatea conștiinței nu mai este acum substanță densă, ci vag orizont al uitării și evanescenței, ce prefigurează experiența tragică a neantului. "Întâmplările" sunt crize, morți pasagere provocate de întâlnirea eului cu universul obiectual. Durata interioară, circumscrisă de valorile conștiinței (Liviu Rebreanu și Camil Petrescu), dimensionată de intensitatea trăirii (Hortensia Papadat-Bengescu) sau retrăirii (Anton Holban), substanțializată prin visare sau rememorare (Mateiu I. Caragiale), a fost măsură a existenței, orizont al regăsirii, semn distinctiv al identității eului și conștiinței. La M. Blecher însă timpul interior, deschis prin pierderea identității, cuprinde momentele absenței și se integrează temporalității prăbușirii în gol (ce definește întreaga existență a eroului).

Coordonată imanentă lumii și existenței umane la Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu, timpul devine, prin romanele persoanei întâi, dimensiune conștientizată, problematizată. Simultan cu această redimensionare se petrece și fenomenul insinuării discontinuității și golului în orizontul

temporalității.

Paralel cu aceste avataruri ale duratei interioare, se petrece însă, prin opera lui Mircea Eliade, și o evidentă valorizare a timpului uman. Universul creației sale, deși fixat în orizontul lumii moderne, se instituie prin anamneza unei arhaice stări de transparență, în care deschiderea spre sacru era posibilă. Temporalitatea refigurată, ca de altfel și spațialitatea, se definește prin non-omogenitate, în sensul coexistenței și dialecticii unor nivele ontice distincte: timpul istoriei și atemporalitatea transistorică. Cele două registre dimensionează un orizont unde se petrec experiențe umane esențiale, care determină în mod fundamental configurația duratei interioare. Eroii lui Eliade nu trăiesc timpul ca sentiment, ci îl integrează prin experiență. Ei valorizează diferit temporalitatea istoriei, parcurg experiențele tranfigurării sau transcenderii ei. Prin contrast cu orizontul precar al Timpului-Moarte, timp al epuizării substanței ontologice, se conturează o durată umană dimensionată prin capacitatea de valorizare metafizică a existenței. Ea se instituie fie prin asceză, transă sau extaz, fie prin anamneza unei stări adamice, care permite transfigurarea timpului prin "cosmizarea experienței". Dezindividualizarea, condiție esențială a transcenderii timpului istoriei, permite anamneza propriei existențe (realizată în solitare momente de revelație) sau non-uitarea timpului originar (posibilă numai prin perpetuarea revelației). Revalorizarea, transfigurarea sau transcenderea temporalității istoriei sunt forme prin care existenței umane i se restituie sensul, iar duratei i se conferă stabilitate și substanță.

Dacă la nivelul configurației discursului, spațiul și timpul sunt valori solidare și armonice, la nivelul lumii refigurate, cele două coordonate manifestă, în marea majoritate a creațiilor interbelice, o relativă independență. Privită din această perspectivă, proza lui Mircea Eliade (unde consonanța spațio-temporală este perfectă) apare ca o situație de excepție. Faptul nu uimește la cel care a teoretizat (pentru culturile tradiționale) raportul *templum-tempus*.

La primii reprezentanți ai prozei românești interbelice

spațiul este refigurat ca plin structurat și orientat. Străbătut de artere, purtând amprenta umanului și însemnele unei viziuni organice, spațiul la Liviu Rebreanu este fie întindere în care eroul se integrează, fie semn al unui întreg destin. În acest univers situat sub semnul devenirii, spațiul nu poate fi entitate autonomă, ci element subordonat timpului, teritoriu în care devenirea se petrece sau semn care o reprezintă. Parcurs de privire, sau simultan de ochiul omniprezent și de erou, decorul rebrenian se desfășoară și cuprinde o desfășurare. Mai mult decât atât, el nu este doar orizont al existenței, ci viață: "trăiește", "pulsează", "se zvârcolește" și amenință cu intensitatea și brutalitatea ce definesc lumea pe care o cuprinde. Pulsația va defini în proza Hortensiei Papadat-Bengescu orașul. Imaginea spațiului cunoaște acum o extremă structurare și orientare. Ordonarea este impusă de centru, de "miezul viu", spre care conduc drumurile convergente și din care este posibilă o perspectivă amplă, circulară. Prin antiteză cu spațiile ordinii, apar în romanele ciclului Hallipa, ca de altfel și în *Ion*, reprezentări ale unei realități haotice care provoacă deruta privirii și zădărnicește orice tentativă de înțelegere. Funcției simbolice a decorului din *Pădurea spânzuraților* și *Jar* îi corespund acum valori sociale și psihologice, dimensiuni ce definesc și imaginile interioarelor din *Craii de Curtea-Veche*.

Orizont concret al evenimentului, investit cu atributele vieții, cu pulsația și zbaterea ei, la Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu, spațiul devine la Mateiu I. Caragiale peisaj, "finitate deschisă", în care nu mai sunt esențiale reliefurile, conturul și culoarea (valori ce creau iluzia tridimensionalității), ci irizările și penumbrele tainice care invocă alte teritorii. Spațiul mateian apare însă ca peisaj-efigie, întrucât este dimensionat temporal. Fenomenul temporalizării, petrecut până acum la suprafața imaginii spațiale, coboară în profunzime. Locul nu mai poartă pecetea timpului, ci este cristalizare a duratei. Spațializării timpului i se asociază și transcrierea trăirii și sunetului în termenii vizualului, prin culoare și lumină. Dacă la primii romancieri ai perioadei interbelice lumea re-creată se definea prin predominanța temporalității, în *Craii*

de Curtea-Veche o viziune estetizantă conferă spațiul suveranitate. Refigurare a unui "aproape" concret sau a unui "departe" imaginar, întinderea este re-prezentată de fiecare dată într-o imagine-sinteză, semn emblematic al unui întreg orizont.

Fundal, dimensionat uneori simbolic sau psihologic la primii reprezentanți ai prozei interbelice, orizont autonom și substanțial la Mateiu I. Caragiale, vizualul cunoaște în romanele lui Camil Petrescu două ipostaze antinomice: el apare fie ca un *arrière-plan* vag pe care sunt proiectate trăirile rememorate, fie prin conglomeratul imaginilor-colaj sau prin seria discontinuă a imaginilor care fixează haosul și absurditatea războiului.

Dacă prin contur evanescent și atmosferă, spațialitatea refigurată de Camil Petrescu poate fi asociată cu imaginile prezentate în proza lui Anton Holban, prin drama privirii confruntate cu o realitate derutantă și agresivă, aceeași creație anunța reprezentarea spațiului din romanele lui M. Blecher.

Privirile naratorilor camilpetrescieni rețin din multitudinea aspectelor vizualului fie pe cele conotate afectiv, fie pe cele care se înscriu în sfera problematicii cunoașterii. În prima situație, o poetică a nuanței schițează vag și intermitent siluete, gesturi, atitudini, culori. În cea de-a doua, ochiul, într-un efort de cuprindere a concretului, alternează perspective (imaginea războiului *Ultima noapte...*), încercând să fixeze universul incomprehensibil cu care se confruntă. Spațialitatea universului românesc camilpetrescian nu poate fi reconstituită integral, întrucât orizontul vizual se definește nu numai prin suprafețe pline, ci și prin golurile ce le despart.

Reflectat de o singură subiectivitate, ce alternează continuu filtre emoționale diferite, orizontul vizual în romanele lui Anton Holban nu mai este determinat de plurivalența lumii, ci de haloul afectiv inconstant ce înconjoară privirea. Refigurarea nu mai surprinde acum contururi și culori ferme, ci atmosfera fluidă care învăluie lumea și ființa. La autorul *Ioanei*, spațialitatea și temporalitatea sunt și la nivelul universului re-creat valori consubstanțiale. Discontinuitatea timpului interior este solidară cu fragmentarismul imaginii.

Pulverizării vizualului i se asociază o pasionantă analiză a detaliului efemer și nuanței ascunse, prin care imaginea este încă o dată desprinsă din continuumul spațial care o cuprindea. Textul apare ca transcriere dataliată a detaliului, ca dezvăluire rafinată a penumbrelor afective care înconjoară și modifică imaginea. Acumularea și/sau suprapunerea detaliilor permite conturarea atmosferei. Precaritatea acestei reprezentări subiective și inconstante ecranează esența, dar conferă privirii capacitatea de a intui irizările imateriale, spațialitatea evanescentă prin care aspectele lumii se integrază unui orizont.

Dacă fluiditatea (cu lichefierea, permeabilitatea, continuitatea etc. pe care le presupune) definește la Anton Holban atmosfera ce înconjoară lumea și ființa, în proza lui M. Blecher acest atribut va fi asociat dispersiei și pulverizării ce afectează structura profundă a materiei.

Discontinuitatea și instabilitatea, caracteristice, în proza lui Camil Petrescu și Anton Holban, perspectivei și/sau concretului refigurat, ating acum forme paroxistice. Trilogia parcurge avatarurile viziunii românești, derulând experiențele tragice ale inversării sau modificării punctului de vedere, ce generează imaginile terifiante ale spațiului-hidră, - simulacru sau - agregat. Dezintegrarea viziunii afectează întreaga reprezentare a concretului: mișcarea, conturul, culoarea, volumul, substanța. Morfologiei plinului și iluziei tridimensionalității, evidente la primii reprezentări ai prozei interbelice, le corespunde acum configurația "abstractă" a spațiului alveolar. Diversitatea reliefului spațial este înlocuită de aglomerări izomorfe sau de reprezentări monocrome. Cadru structurat și orientat al evenimentului, situat sub semnul timpului la Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu, peisaj-efigie, irizat tainic și dimensionat temporal la Mateiu I. Caragiale, substanță plurivalentă la Camil Petrescu, element consubstanțial temporalității și refigurat ca atmosferă la Anton Holban, spațiul devine, prin romanele lui M. Blecher, prezență proteică și agresivă.

Procesul spațializării afectează atât configurația discursului cât și imaginea lumii refigurate. Spre sfârșitul

perioadei interbelice, orizontul re-creat, dominat la început de temporalitate, se va supune integral legității spațiului. Pulația temporală a discursului și duratei interioare nu va mai desfășura imagini, ci va fi integrată imaginii. Mai mult decât atât, privirea din care se desprinde lumea nu mai este un simplu "act", ci devine "dat" al propriei vederi. Subiectivizată, multiplicată și distorsionată prin romanele persoanei întâi, privirea dobândește atributul reflexivității. Fenomenul acesta va fi secondat de mutarea accentului dinspre constructiv spre descriptiv. Refigurarea arhitecturală a lumii va fi cu timpul înlocuită de concentrarea privirii asupra detaliului și nuanței, tot așa cum imaginile centrate de substanța și densitatea materiei vor ceda locul reprezentărilor evanescente, atmosfericului sau golului.

Privirea naratorilor și eroilor lui Mircea Eliade restituie spațiului sensul și coerența. Spațialitatea refigurată are, la autorul *Nopții de Sânziene* fie valorile unor simboluri dimensionate metafizic (labirintul, "pântecul balenei", "osul mort" etc.) fie cele ale unor orizonturi spirituale (India, pădurea, muntele, camera secretă etc.). Cea de-a doua categorie a imaginilor figurează teritorii în care abstragerea din temporalitatea istoriei este posibilă sau circumscrie zone ale rupturii de nivel. Consacrat prin tradiție spirituală sau prin sacrificiu, cosmizat prin anamneza unui act exemplar de creație, spațiul refigurat focalizează semnificații metafizice sau permite experiența misterului, starea de grație a revelației.

Liniile de forță ale evoluției romanului românesc interbelic se pot citi nu numai prin derularea modulațiilor categoriilor spațiului și timpului, ci și prin interpretarea comparativă a perspectivelor auctoriale, focalizate în modelul interior - semn al viziunii unice și interne ce generează un întreg univers românesc, dar și cod al vârstei viziunii pe care o concentrază și prelungește în discurs.

Privit din această perspectivă, romanul interbelic se definește prin trecerea dinspre discursul organizat și orientat al devenirii esențiale, integrat poeticii organicului, spre un text supus legilor disjunției și invaziei golului, generat de o poetică

a alveolarului, pentru ca apoi, prin anamneza narațiunii mitice să dobândească înalte valori transistorice. Între punctele extreme ale acestei evoluții, discursul și lumea refigurată cunosc un moment al extremei focalizări (poetica centrului) și se deschid apoi spre teritoriile vagi ale departelui (poetica melancoliei). Această etapă se constituie ca preludiu al destrukturării viziunii, "cântec de lebedă" al romanului clasic. O poetică a "kaleidologicului" va suprapune omnivalenței realului o perspectivă plurală, pentru ca, într-un moment următor, privirea să se desprindă de substanțialitatea concretului, urmând să circumscrie irizările vagi ale atmosferei (poetica atmosferei).

Unei lumi supuse legii degradării și dezintegrării substanței ontologice (poetica alveolarului) i se opune însă o viziune prin care realului i se restituie sensul și deschiderea spre metafizic (poetica anamnezei).

Discutat din perspectiva categoriilor poetice ale spațiului și timpului, romanul românesc interbelic își evidențiază încă o dată complexitatea și forța. Teritoriu al unor prodigioase afirmări, al deplinei maturizări și generoaselor deschideri, epoca interbelică desfășoară spectacolul marilor creații prin care romanul românesc se integrează în orizontul prozei europene.

SUMAR

<i>Ipoteze</i>	5
1. Repere teoretice	9
2. Liviu Rebreanu: poetica organicului	28
3. Hortensia Papadat-Bengescu, ciclul Hallipa: poetica centrului	57
4. Mateiu I. Caragiale: poetica melancoliei	86
5. Camil Petrescu: poetica "polivalenței"	105
6. Anton Holban: poetica atmosferei	130
7. M. Blecher: poetica alveolarului	155
8. Mircea Eliade: poetica anamnezei	180
9. Metamorfozele configurației spațio-temporale în romanul românesc interbelic	228

1997.00.21
 11.00.00
 10.00.00
 08.00.00
 07.00.00

Alina Pamfil
**SPAȚIALITATE ȘI
TEMPORALITATE**



578 + 2 TL

LEI 580

PRONUMELE

- PERSONAL** - sg. eu, tu, el;
- pl. noi, voi, ci, ele;
- REFLEXIV** - Dativ - sie (siei), își, și;
- Acuzativ - (pe) sine, se;
- POSESIV** - al meu, al tău, al său (sa) - 1 posesor;
- al nostru, a noastră, al vostru, a voastră, a lor, al lor (mai mulți posesori - 1 obiect);
- ai noștri, ale noastre, ai voștri, ale voastre, ale lor (mai multe obiecte);
- DEMONSTRATIV** - de apropiere - masculin - acesta, aceștia;
- feminin - aceasta, acestea;
- de depărtare - masculin - acela, aceia;
- feminin - aceea, acelea;
- de identitate - masculin - aceleași, aceiași;
- feminin - aceeași, aceleași;
- INTEROGATIV** - cine? care? ce? cât?
- RELATIV** - cine, care, ce;
- NEGATIV** - nimeni, pe nici unul, nici unuia;
- ADVERBUL** - de mod - așa, astfel, altfel, alene, anevoie, aievea, bine, bărbătește, cum, chiar, da, desigur, firește, cum? în ce fel? în ce chip? în ce mod?
- de loc - aici, acolo, departe, undeva, unde? pe unde? până unde? încotro?
- de timp - acum, atunci, când? de când? până când? cât timp?
- PREPOZIȚIA** - face legătura dintre atribut sau complement și părțile de vorbire determinate.
- Simplă: cu, de, la, în, pe, din, prin, spre, sub, către, contra, fără;
- Compusă: de la, de către, de pe la, de pe, fără de, de sub;
- Genitivală: asupra, deasupra, contra;
- CONJUNCȚIA** - leagă două propoziții sau cuvinte cu aceeași funcție în propoziție (două subiecte, două nume predicative, două atribute, două complemente).
- Simplă: că, ci, dar, fie, iar, însă, nici, ori, sau, și;
- Compusă: ca să, ci și, pentru că, fără să, cum că, etc.

Valori posibile ale verbului „a fi”

- Copulativ - El este bucuros.
- Predicativ - El este în clasă.
- Auxiliar - În locul lui aș fi plecat.

- Subiecte cu derivat** - diminutival - copil-copilaș;
- augmentativ - copil-copilandru;

Rolul cratimei

Care-n - marchează căderea (eliziunea) vocalei „i” de la prepoziția „în”;

Mare-ntinsă - redă în scris rostirea împreună a celor două adjective și dispariția vocalei inițiale - cuvântul al doilea;

Și-mpărăteșe - marchează elidarea vocalei.

Situațiile în care nu se folosește virgula

1. între 2 părți de propoziție de același fel legate prin propoziția și copulativ sau prin sau;
2. între subiect și predicat;
3. între C.D. și I așezate după predicat;
4. între propozițiile subordonate SB și PR și regentele lor;
5. între propozițiile subordonate CD, CI, CL, CT și regentele lor, când sunt post-puse față de acestea.

Verbul „a fi” se scrie cu un singur „i” la următoarele moduri și timpuri:

- Modul infinitiv, timp perfect: a fi desenat, a fi scris, a fi căutat, a fi învățat.
- Modul indicativ, timp viitor anterior: va fi văzut, vei fi căutat, vor fi văzut, vei fi căutat.
- Modul conjunctiv, timp perfect: să fi dansat, să fi scris, să fi văzut, să fi încurcat.
- Modul condițional optativ, timp perfect: aș fi aflat, ai fi strigat, am fi..., ați fi...

„ii”, la:

- Modul conjunctiv, prezent (valoare predicativă) - să fii și tu acolo...
- Modul imperativ, formă afirmativă (valoare copulativă) - Fii cuminte!
- Modul conjunctiv, timp prezent (valoare auxiliară) diateza pasivă: ... să fii și tu înțeles.

Sb. masculine terminate la H și A. sg. în diftongul -iu (fiu, surugiu, uliu) copile
 și substantivul copil se scriu la pluralul nearticulat -cu doi -i, iar la forma articulată, cu trei -i:

HA. sg. neart.	pl. neart.	pl. articulat
fiu surugiu uliu copil	fiu surugii ulii copii	fiu surugiii uliii copiii

(acestia)

La pluralul nearticulat primul -i face parte din rădăcina (radicalul) cuvântului, iar al doilea este semnul pluralului; al treilea -i de la pluralul articulat este articolul hotărât.

fiu (o zăbă)	fi-ii (2 zăbă)
u-lii	u-li-ii
co-pii	co-pi-ii
bor-ca-gii	bor-ca-gi-ii

[fiu - fiu] - [fiu - fiu] ⇒ st. unită ⇒ fiică / fiice - fiicele / fiiceii - fiicele

